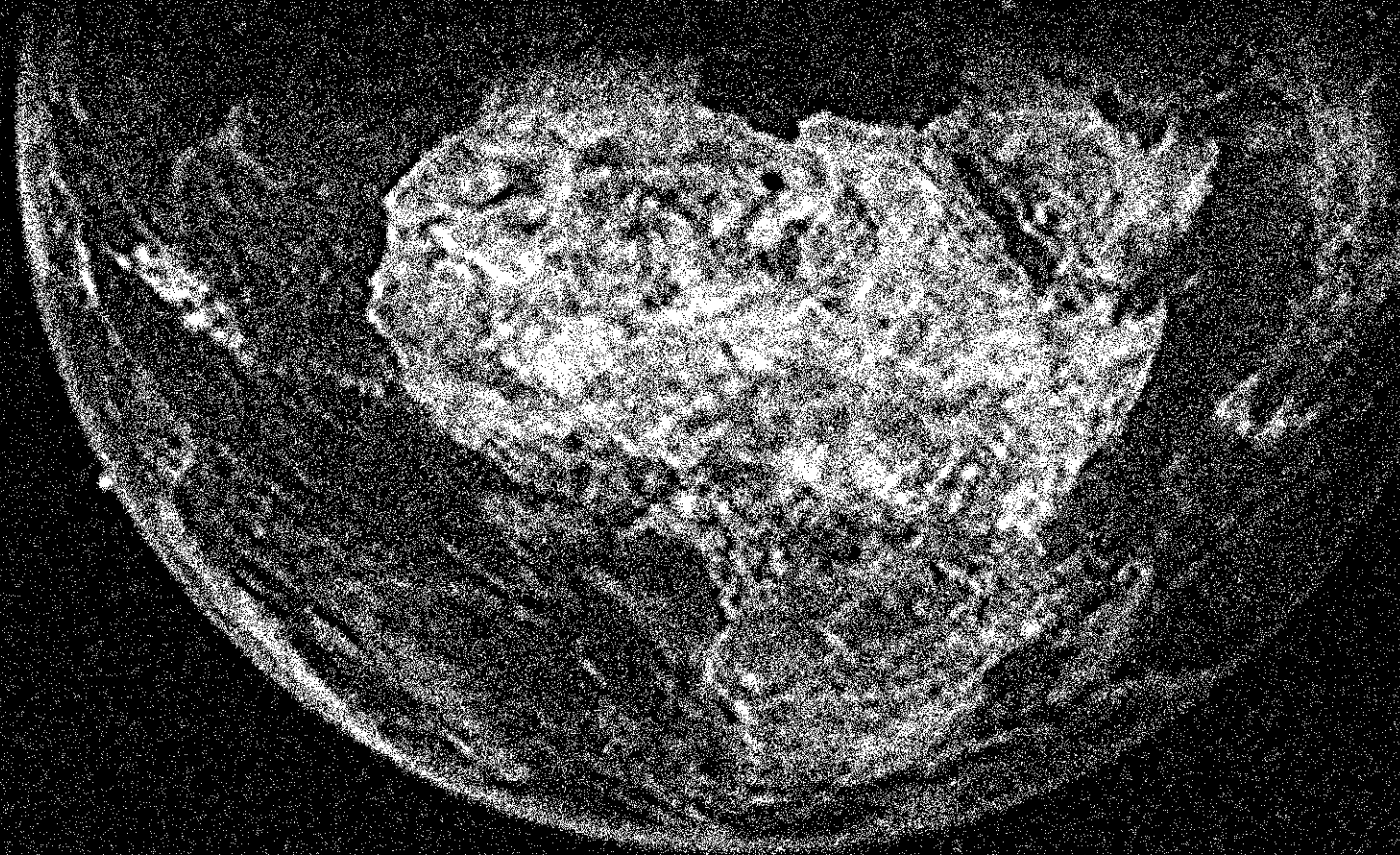


A2

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK
28. 2. 2024 ROČNÍK XX
ADVOJKA.CZ
CENA 59 Kč

5

Sci-Fi = globálního Jihadu



Rváčov 2

Roland Barthes ve Studiu Hrdinů

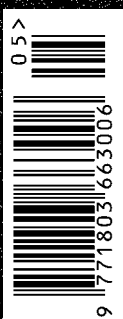
Mastný muž a současná slovenská próza

nad novým překladem Rabelaisova Gargantuy

Robert Kurz o běsnících střelcích

Ilustrace Martin Kubát, 2024

ISSN 1803-6635



editorial

Žánr science fiction se v průběhu minulého století dočkal různých definic. Ve snaze zohlednit rostoucí ambice některých odnoží fantastiky se zaváděly termíny jako spekulativní fikce, při pokusu popsat přednosti žánru se objevil termín „pocit úžasu“, který měl přiblížit prožitky publika na výpravách do imaginativního neznáma. Sean Redmond a Leon Marvel, editoři sborníku teoretických textů *Endangering Science Fiction Film* z roku 2015, jehož název lze volně přeložit jako Nebezpečná setkání se sci-fi filmem, ovšem razí myšlenku, že pro žánr je ústředním konceptem spíše pocit nebezpečí. Detekují ho v motivech blížící se či již nastalé apokalypsy, v opuštění lineárního prožívání času či v narušení integrity lidského těla. A zmíněné rysy nacházejí jak v hollywoodských blockbusterech, tak v okrajových zákoutích vědeckofantastické produkce.

Tematické texty tohoto čísla ukazují, že tvůrci ze zemí globálního Jihu často sci-fi využívají jako prostředek k zachycení specifických rizik souvisejících s konkrétními podmínkami života v regionech, které poznamenala turbulentní kolonialistická minulost či zkušenosti s diktaturou. Filmaři z Latinské Ameriky, Afriky či jihovýchodní Asie nezřídka mísí žánrové propriety západního sci-fi s místním folklorem nebo s více či méně explicitními aluzemi na znepokojivou politickou situaci. Vznikají díla, která zneklidňují jak formou či vypravěčskou strukturou, jež se ne vždy drží zavedených žánrových vzorců, tak svou energií a odhodláním fungovat jako úderný politický nástroj.

Spolu s rozšířením technologií umožňujících vyrobit přesvědčivé triky takřka na koléně se v posledních dvou dekáдах natáčí



Kresba ČERNÝBERAN

čím dál víc autorských, nezávislých sci-fi. Jak ale ukazuje například nedávný tuzemský snímek *Bod obnovy*, snadno se stane, že tvůrci napřou veškerou pozornost k vytvoření přesvědčivého designu a využití působivých lokací, výsledkem je ovšem zaměnitelný, genericky pojatý snímek. Tím spíš je osvěžující sledovat punkově neučesané a experimentální výboje filmařů například z Rwandy nebo Etiopie, kteří se leckdy obejdou bez digitálních kulís a dokážou světové festivaly zaskočit, ale i okouzlit svými radikálními, obtížně uchopitelnými vizemi budoucnosti, v nichž se palčivě odráží neutěšený život v dnešní době či traumata nedávné minulosti.

Tomáš Stejskal

Sun Ra



Kosmovlak jede, nasedej
Můžeš? Tak utíkej
Kosmovlak jede, nasedej
Můžeš? Tak utíkej
Kosmovlak je slovo-expres
Kosmovlak jede, nasedej

Noc je noc a den je den
A černá je skrz naskrz čern
Kosmovlak jede, nasedej
Noc není černá tak jak on
Oči, co vždycky vidí svit

Pro ně je nezvyk ve tmě být
Vždyť noc je noc a den je den
A svit je svit
Jenže paprsky světla jsou občas temné
A světlo temnoty občas černé
Jízdní řád volá Kosmolidi
Kosmovlak jede, nasedej
Můžeš? Tak utíkej

*Písňový text vybral a přeložil
Michal Špína*

z obsahu

- 4 Proti prúdu. Ale čoho? Čitateľský manuál k Mastnému mužovi / Tímea Zvolánková
- 5 Hrůzné nemovitosti. Horor Roberta Marasca / Antonín Tesař
- 5 Tiše chytré romány Christophera Priesta / literární zápisník Pavla Koříňka
- 6 Komu patří Město? Nad druhým dílem komiksu *Rváčov* / Lukáš Rychetský
- 7 Závrať ze zakřivení. Barthesovy úvahy ve Studiu Hrdinů / Magdaléna Michlová
- 8 Hacknout třetí svět. Dystopická zkušenost v africkém filmu / Tomáš Stejskal
- 9 Přízraky zmizelých. Diktatura a trauma v argentinském sci-fi filmu / Antonín Tesař
- 10 Volný pád. Dilema jihoafrického režiséra Neilla Blomkampa / Martin Svoboda
- 11 Osamělost převozníka duší. Nezávislý indický sci-fi film *Přestupní stanice* / Martin Mišúr
- 12 Jak z divokých vajec. R.M.F.C. a fenomén egg punku / Petr Uram
- 13 Hudba plná zvrátů. Polámané písně skupiny Zimní pneu / Tomáš Procházka
- 13 V pasáži mezi minulostí a budoucností / hudební zápisník Benjamina Slavíka
- 15 O síle křehkosti. Vídeňská výstava textilu a keramiky / David Bláha
- 18 Obři už nebdí, ale prdí. Rabelaisův renesanční smích v překladu Cibulské Thelémy / Adam Tomáš
- 20 Až do vítězného konce. S historikem Stanislavem Tumisem o ukrajinské identitě a Putinově válce / Matěj Metelec
- 22 Místo svítání blankytný Altaj / poezie Sufiana Massalemy
- 25 Život v ruinách. Turecko rok po ničivém zemětřesení / Laura Vassileva
- 26 Pud smrti ve světě konkurence. Běsnící střelci a sebevraždní atentáčníci jako subjekty krize / Robert Kurz
- 29 Nový vítr. Zpráva z cesty vnitřními periferiemi Polska / Ludmiła Władyniak
- 30 K nové interpretaci počátků Československa. Kolektivní monografie *Společnou silou* / Boleslav Šmejkal
- 30 Státní nihilismus / ultimátum Miroslava Patrika

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
13. BŘEZNA 2024

Velká pražská traktoriáda

PETR FISCHER

Do hlavního města přijely traktory a Praha měla druhé Vánoce. Sociální sítě jsou plné radostných fotografií postarších městských liberálů, kteří sledovali kolony zemědělských vozů s nefalšovaným technickým nadšením dětí z mateřské školky. Legerace bylo plno: toho smíchu nad drahými vyleštěnými traktory, jež – jak se Pražanům zdálo – neviděly pole a které protestujícím zemědělcům „platíme“ z našich evropských daní. A té radosti z toho, kolik politických zoufalců a extremistů se na protest nabalilo...

Manifestace zemědělců skončila tradičně po česku: polovina protestujících odjela předčasně, protože měla pocit, že jim právě oni zoufalci demonstraci ukradli, a zabili tak snahu dohodnout s vládou lepší podmínky pro budoucí podnikání v zemědělství. V Česku mají politické krádeže svou tradici: už máme jednu ukradenou sametovou revoluci, teď je tu ještě ukradená traktorová demonstrace.

Ukradená byla bohužel i vládě. Premiér Petr Fiala se neobtěžoval pustit k sobě racionální argumenty a zabývat se podstatou sporu, a hned šmahem všechny aktéry označil za prokremelské činitele. Zbavil se tím podobně jako při předchozích protestech povinnosti reagovat a mluvit k věci. Není to úplně neobvyklá strategie – vlastně je to něco jako dehonestace obžalovaných u soudu špatnou pověstí lidí, s nimiž byli na jednom místě. Nicméně evropští politici si většinou dávají dobrý pozor, aby odlišili mezi věcnou podstatou sporu a politickými konjunkturalisty, kteří se na demonstracích snaží svězt. I německý kancléř Olaf Scholz prohlašuje, že demonstrace zemědělců zneužívá pro svou antisystémovou agendu Alternativa pro Německo (což je pravda), nikdy by si však nedovolil říct, že tím protesty ztrácí legitimitu. Ostatně právě německé protesty jsou příkladem toho, že vyjít či vyjet do ulic a ozvat se má smysl. Po první vlně protestů německá vláda změnila strategii, odsunula rušení dotací na naftu a prodloužila časové limity plánu na klimatické proměny zemědělské politiky. Green Deal je třeba se zemědělci vyjednat, nebudou z něj nadšení jen tak na první dobrou proto, že by si jako liberální milovníci traktorů z velkých měst teoreticky uvědomili, že je to správné a dobré.

V Česku se ovšem nic takového – tedy nějaká dohoda s protestujícími, věcný kompromis – nemůže stát. A to nejen kvůli tomu, že demonstraci k radosti vlády delegitimizují různí prokremelští trollové, ale jednoduše proto, že sám protest už v očích velké části tuzemské společnosti vyjadřuje jakousi občanskou, sociální a ekonomickou perversi. Rozčilení lidé v ulicích, ventilující svou frustraci a nespokojenost, žádající změnu politiky či pouze zvýšení svého sociálního niveau, jsou v Česku považováni za dědice komunistické ideologie, protože nepochopili, že pro lepší život se člověk musí smířit s tím, co je, a místo řečí na demonstracích prostě jen víc pracovat.

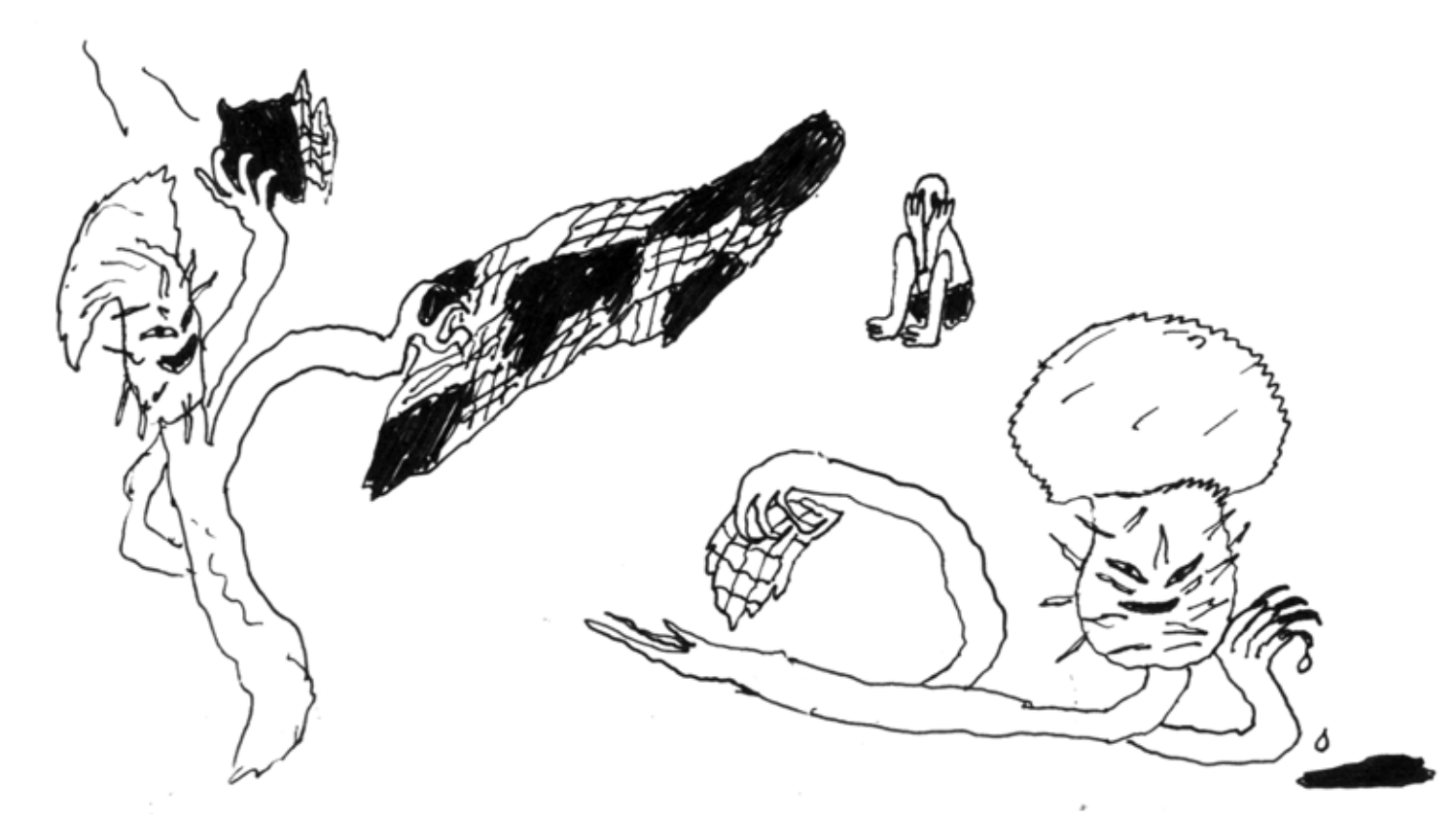
Česko je stále ještě postkomunistickou zemí. Stín čtyřicetileté minulosti dál organizuje společnost, i když si to nepřipouštíme. Právě takové konfliktní sociální situace, jako jsou stávky, demonstrace nebo velká pražská traktoriáda, vždy zcela jasně odhalí stereotypy

myšlení a citění, které nás ovládají. Jako by každý mohutnější sociální pohyb ihned ohrožoval demokratický systém, jako by každý, kdo usiluje o větší sociální práva, byl něco mezi Husákem, Fidelem a Stalinem. Jak má tedy sociální dialog vypadat: jako milé, přátelské posezení v kavárně, na němž se obě strany dohodnou na drobných posunech politik v zájmu všech, které pak budeme poklidně implementovat několik desetiletí, protože na nic přece nelze tlačit? Politika je spor, konflikt, ale také ostrá komunikace, jednání, ne biedermeierská pohoda v kavárně, a politici jsou tu od toho, aby velké sociální emoce, které jsou projevem skutečných problémů, ne psychické či sociální úchytky, uměli převádět do pozitivních změn každodenního života. K tomu potřebují dvě základní věci: aspoň minimální citlivost, a také se nebát lidí, společenství, komunit, které mají stejně různé zájmy jako sami politici.

Velká pražská traktoriáda ukázala, že nad liberální částí společnosti, jež se cítí být garantem porevoluční společenské smlouvy, kterou je dnes třeba bránit proti antisystémovým stranám a hnutím, mají stále velkou moc předsudky vůči sociálním pohybům. Ty přitom patří ke každé živé společnosti. Je jistě dobré jít proti emocionálně vyjadřovanému strachu s racionální výbavou, ale nejdříve je nutné uznat onen strach jako legitimní obrannou reakci na dění kolem nás. Pochopit jeho vznik a souvislosti, z nichž roste.

Teď když už jsou traktory pryč a nenaruší klid potřebný ke konstruktivním řešením, je možná vůbec ta nejlepší chvíle připustit si, že společnost odmítá obojí: nenaslouchá obavám ani nenachází racionální řešení. Pokračuje obrana postkomunismu, sociální sebevražda.

Autor je publicista.



Kresba Tereza Šíková

Orat a tkát

MATOUŠ JALUŠKA

Je zimní tma. Jarně vlahý vzduch za oknem věští letní umírání. Z té tmy vystupují obrazy, často dost hnusné. U někoho vzpomínky, u jiných sny. Po říjnu, po prosinci. Ve válce. Co s tím? Já nevím, třeba si něco přečtete nebo si pište deník...

„Dělání knih mnohých žádného konce není, a čísti mnoho jest zemdení těla,“ píše se na samém konci starozákonní knihy Kazatel, a ta výstižná věta se v literatuře variuje na mnoho způsobů. To, co nebere konce, ovšem nemívá žádný smysl. Podezřelé činnosti čtení a psaní je proto třeba vtisknout něco takového alespoň skrze obrazy.

Podle některých píšící člověk především oře. Tímto směrem ukazuje třeba takzvaná veronská hádanka z přelomu 8. a 9. století. Jazykem na půl cesty mezi latinou a italštinou se v ní píše o komsi, kdo před sebou vedl tažné voly, oral bílé pole bílým pluhem a rozsíval okolo sebe černé semeno. „Negro semen“ má být samozřejmě inkoust, bílý pluh psací brk, bílé pole stránka, však je to jasné.

Je to zajímavá metafora, která s sebou nese obraz usilovné námahy, plození a jídla. Když už se oráč tahá s pluhem, patrně to činí proto, aby z brázd něco vzešlo. Ideálně něco, co dá obživu jemu a jeho rodině, něco na způsob chleba. Námaha se spojuje s nadějí, bytí ne vždy vyslyšenou. A k tomu přistupuje i obraz násilí. Zemi nepřisluší určovat, jestli bude, anebo nebude orána. Nikdo se neptal dobytčat poražených (mimo jiné) kvůli kůži na pergamen, ani stromů rozemletých do papíru. Orba bolí všechny zúčastněné.

Ve středověké literatuře z českých zemí s touhle metaforou pracuje Jan ze Šitboře v německy psané próze *Ackermann aus Böhmen* neboli *Oráč z Čech*. Ten Jan působil na přelomu 14. a 15. století jako organizátor provozu městských kancelářů v Žatci a pak v Praze. Nepochybně se dokázal perem zabezpečit, z neslavných počátků se dopracoval na přední pozici mezi měšťany. Není divu, že je pro něj psaní orbou; psaní úřední, při kterém jsou směřovány majetky, zakládány rodinné aliance – anebo ožebračování příbuzní. Protagonista jeho textu, oráč, jenž má „pluh z ptačího

šatu“, se pře s personifikovanou Smrtí, která mu vzala milovanou manželku. Oráč přitom hluboko, každou chvíli v brázdě odhalí nějaký klasický, učený citát nebo mu pod rukama vypučí nečekaná slovní hříčka. Jeho dílo je stručné a intenzivní; ústí do modlitby, po které si čtenář oddechne, a za chvíli se zase vrátí k brázdě prózy, aby ji prozkoumal do ještě větší hloubky. Jako racek vybírá ponravý.

Pro jiné se píšící člověk podobá tkalci, text textilu. To je na první pohled trochu méně násilné, ženštější. Člověk si vzpomene na Pénélope, jak čeká na Odysseův návrat v domě plném „ženichů“ a se svolením těch váhavých násilníků tká rubáš pro svého muže, aby získala čas: co přes den vytvoří, po nocích párá. Do popředí tu nevystupuje násilné otevírání útrob země, ale naopak zakrývání. Ne jedna hluboká brázda, vinutá po poli tam a zase zpátky, ale síť prokřížených vláken (slov, příběhů, myšlenek, vzpomínek).

Snad někde v okruhu žáků Jana ze Šitboře byl o něco později, nedlouho před počátkem husitských válek, sepsán anonymní *Tkadleček*, který se chápe téhle textilní metafory

a lze na něm ukázat její sílu. Kniha má oráčovskou strukturu dialogu dvou stran, ve srovnání s Janem však neznámý autor *Tkadlečka* buduje text do šíře. Vrší a propojuje citáty z autorit, výkřiky, projevy emocí, k nimž sahají oba mluvčí, truchlíci intelektuál Ludvík, podobný Janovu oráči, a Neštěstí, jež stojí na místě oráčovské Smrti. Ludvík Neštěstí viní z toho, že se s ním rozešla žena – ne manželka, ale bytost, se kterou souložil. Chybí tu majestát smrti, chybí tu starost o děti. Zato tu na všech stranách přebývá tkanina.

Do téhle textury se člověk zabalí. Ta vlákna sice nejsou vidět, ale i tak platí, že čím více jich je, tím lépe hřejí. A hlavně: s jejich množstvím roste pravděpodobnost, že se z nich čtenáři podaří umotat a ucuchat něco užitečného pro jeho vlastní situaci.

Anebo nás ten text alespoň na chvíli ukolébá. Člunek myšlenek a asociací tu sviští z jedné strany na druhou, sem tam jako kapesní hodinky na řetízku v ruce varietního hypnotizéra. Nasycení slovy usínáme a spíme až do rána. Beze snů.

Autor je pojizerský komparatista.

Na mezi

Proti prúdu. Ale čoho?

Čitateľský manuál k Mastnému mužovi

Mastný muž je soubor jedenácti stejnojmenných povídek od jedenácti slovenských autorek a autorů. Jejich jména známe, ale neví se, kdo napsal který text. Co tato neobvykle koncipovaná kniha, uvedená předmluvou ve formě manifestu, vypovídá o současné slovenské literatuře?

TÍMEA ZVOLÁNEKOVÁ



Postavy už dávno nemajú osud vo vlastných rukách. Ilustrace Eliška Sokolová

Slovenská literatúra opäť experimentuje. Dva roky potom, čo národnú cenu za poéziu Zlata vlna vyhrala neurónová sieť Liza Gennart, vychádza ďalší projekt, ktorý prekračuje hranice chápania autora ako reálneho fyzického individua. Nástrojom subverzie sa však nestáva umelá inteligencia, ale multiplikácia jednotlivca. K autorstvu knihy *Mastný muž* sa hlási jedenásť spisovateľov a spisovateľiek. Ťažko ich pritom označiť za kolektív. Nejde o žiadnu mladú skupinu ľudí s túžbou po zmene a so spoločným, kolektívnym vedomím, ale o generačne rôznorodú spisovateľskú mozaiku od etablovaných postáv po nové výrazné tváre.

Blúzniť a gadžovať

Mastný muž predstavuje predovšetkým literárnu hru. Kniha prezentuje súbor jedenásťich poviedok s rovnakým názvom, pričom poznáme mená všetkých autorov a autoriek. Mená však nie sú priradené ku konkrétnym textom. V istom zmysle tak projekt ide proti sklonu „oživovať“ autora, ktorý so sebou prináša v Česku tak často spomínaná vlna autofikcie. Zároveň sa v kolektívnom autorovi jednotlivci nestrácajú, naopak, anonymita ich prítomnosť zosilňuje. Čitateľ je nabádaný hľadať kľúčové charakteristiky tvorby zúčastnených a odhadovať, kto stojí za ktorou poviedkou. Radikálne krčmové blúznenie s kvapkou boja proti systému by mohlo naznačovať Mila Janáča, jazykový teror v podobe východoslovenčiny Ivana Medešiho. No nič nezaručuje istotu, potenciálneho antisystémového opilca v sebe schováva každý a nepochybujem, že *gadžovať* po východniarsky by s adekvátnym množstvom alkoholu v krvi zvládol i Bratislavčan Peter Darovec. Nemožno vylúčiť ani zámernú mystifikáciu či humorné obvinenie, ktoré zaznelo pri uvádzaní knihy. Čo keď všetky poviedky v skutočnosti napísala Ivana Gibová?

Na druhej strane sa ukazuje určitá univerzálnosť jednotlivých motívov. Zdá sa, že rezignované olizovanie starých masných mužov, často v podivnej mocenskej pozícii, je v rámci literárnej obce takpovediac smutná realita (nielen) ženskej skúsenosti. A rovnako to platí naopak. Starí muži rezignovane olizujú mladé ženy, snáď v nádeji, že v sebe opäť nájdu čaro houellebecqovskej sexuálnej obsesie. V knihe sa skrátka kolektívne kapituluje pred životom. Niekedy radostne, niekedy po záchvate hnevu a niekedy len tak, bez zásadných emócií.

Postavy už dávno nemajú osud vo vlastných rukách. V svojej nečinnosti pomaly tuhnú a tuhne s nimi celý svet. Mastnota sa na seba navrstvuje a konzervuje všetko, čo sa pokúša o pohyb. Pokiaľ sa niekomu predsa len podarí pohnúť, hrozí škaredé sklznutie.

Pristúpiť na hru teda znamená nielen možnosť lepšie si uvedomiť, čím sa ten alebo onen spisovateľ či spisovateľka odlišuje, ale tiež zahliadnuť všeobecné tendencie slovenskej literatúry. A tá sa posledné roky, okrem iného vďaka rozšíreniu anestetikovej vetnej stavby u mladej generácie, zjednocuje už aj stylisticky. V prípade *Mastného muža* síce do schematizmu lingvistickej anestézie nevstupuje takmer nikto, no k zjednocovaniu dochádza v iných rovinách. Najprv sa však čitateľ musí preboriť bahnom umeleckého hnusu a akceptovať, že časopriestor funguje vo fyzikálnych zákonoch masnoty.

Poetika hnusu

V zbierke, ktorej predchádzalo zadanie napísať poviedku s názvom *Mastný muž*, sa do centra pozornosti spolu s masnotou dostáva aj širšie poňatá poetika hnusu. Tá slovenskú literatúru intenzívne sprevádza od rozpadu predchádzajúceho režimu a jej popularita pretrváva dodnes. Nemožno hovoriť, že ide o špecificky slovenský fenomén, napokon kvantá humusu produkuje napríklad i maďarská literatúra. A predsa sa slovenská tvorba ukazuje ako zvlášť vynaliezavá – od fekálnych orgií, mafiánskych seáns morálnej skazenosti až po použité menštruačné vložky. Postmodernizmus pripravil pravidlám slušného správania verejný pohreb a hnus sa mohol poľahky usadiť do každodennosti.

Preto *Mastný muž* už nemôže šokovať. Hnus síce funguje ako prirodzená emocionálna odpoveď, no zároveň závisí od spoločenských noriem. Presýtenosť vnemových podnetov vedie k desenzibilizácii čitateľa. Ruší sa elementárna podmienka estetického – schopnosť pociťovať – a text bez iných podporných prvkov upadá do trnistej jednotvárnosti. Tam, kde sa poviedky spoliehajú na šokovanie, musia nutne zlyhať. Hovná, moč ani tasenie šulínov už nikoho neprekvapia. Keď ale texty akceptujú hnus za súčasť bytia a stavajú na iných základoch, môžu, naopak, získať. Prevažná väčšina autorov si to uvedomuje.

Aj tak ale hrozí, že sa hnus pri čitateľskom zážitku stane prekážkou. Jeho dlhotrvajúca

prítomnosť v slovenskej literatúre zväzda k odmietnutiu. Ako podotýka Jean Baudrillard, moc odmietnuť je poslednou mocou, ktorou človek disponuje. Túto reakciu reprezentuje rezignovaná tvár kritičky Marty Součkovéj v diskusiách Literárneho kvocientu, keď sa v rozoberaných knihách objaví nejaký ten incest alebo neprimerané kvantum výkalov. Ustálenou odpoveďou na hnus sa stáva akési demonštratívne unudenie sa nasledovanej otázkou: „A na čo je to dobré?“ Neúčelnosť sa hovným neodpúšťa.

Takýto prístup predstavuje pre poviedky *Mastného muža* problém. Tvrdiť o nich, že sú demonštráciou dobre premyslených spisovateľských zámerov, by bolo nadhodnotenie. Pri jednotlivých textoch sa skôr dá vnímať, že sa ich samotní tvorcovia a tvorkyne neraz nechávali uniesť a proces si adekvátne užívali. Teraz si výsledky môžeme obdobne užívať my. Pravdaže, niektoré pasáže potom pôsobia ako istý druh kreatívne poňatej priemernosti. Nakoniec netreba zabúdať, že *Mastný muž* je v prvom rade literárnou hrou nielen pre čitateľstvo, ale aj autorstvo. Nie všetci hráme pre víťazstvo, niekedy hráme čisto pre potešenie z hry. Akurát je trochu nepríjemné, že sa nám tento spôsob čítania doslova nanucuje na začiatku knihy.

Literárny manifest?

Netradičným autorským rozhodnutím bolo pripojenie predhovoru, ktorý by sme pokojne mohli označiť za literárny manifest. Manifesty sú zvyčajne radikálne texty, ktoré volajú po zmene a žiadajú byť prijaté s adekvátnou vážnosťou. Úvod k *Mastnému mužovi* robí presný opak. Až absurdne priamočiaro dáva najavo, že si neželá byť braný vážne a že vlastne celá literatúra, respektíve spoločnosť, by samu seba mohla brať s väčšou rezervou: „Táto kniha je neobvyklou akciou nasmerovanou proti prúdu svojej doby (...) demonštrácia aktu hry je potom zdieľanou subverziou všadeprítomnej patetizujúcej vážnosti v súčasnej slovenskej spoločnosti, ale aj v súčasnej slovenskej literatúre.“

To, že sa slovenská spoločnosť berie príliš vážne, je zjavné pri letmom pohľade do novín. To, že sa vážne berie slovenská literatúra, je pre nás, ľudí z periferie žijúcich v Prahe, novinkou. A to, že by mala slovenská literatúra väčšinový záujem sa vyjadrovať k spoločenským otázkam, je už úplným prekvapením. Na Slovensku nevznikajú dlhočizné eseje o traume a literárna obec netrávi pol roka vypisovaním si o nadbytku či nedostatku empatie v recenziách. Dokonca si dovoľím tvrdiť, že aj Alena Mornštajnová by to v slovenských súradniciach prežila bez zásadnej ujmy. Zaste sa vynára otázka, či sa patetizujúcou vážnosťou myslia estetické požiadavky po návrate normalnosti v literatúre. To je ale skôr nepravdepodobné. Únava z hnusu nejde ruka v ruku s nárokom na serióznosť. Znamená skrátka, že ľudia by občas radi vystúpili z citovej anestézie a posunuli sa konečne niekam inam.

Skutočný kontext ležiaci za manifestom pre mňa ostáva záhadou. Slovenská literárna kritika zväčša predváža svoje najtvrdšie kritiky v putikách a nepociťuje potrebu publikovať ich verejne. *Mastný muž* našťastie ako privátny alkoholický výron neskončil. S prížmúrenými očami by sme ho dokonca mohli obviňovať z predloženia umeleckého programu. A je to tak dobre. Viac masných mužov v literatúre! A ideálne aj žien.

Autorka je komparatistka.

Balla, Peter Darovec, Eman Erdélyi, Ivana Gibová, Nicol Hochholczerová, Milo Janáč, Ivan Medeši, Jana Mícenková, Richard Pupala, Ondrej Štefánik, Marek Vadas: Mastný muž. KK Bagala, Bratislava 2023, 136 stran.

Hrůzné nemovitosti

Horor Roberta Marasca

Obětiny amerického spisovatele Roberta Marasca jsou jedním z nejpopulárnějších hororů sedmdesátých let. Rodina, která se ocitne na letním pobytu ve strašidelném luxusním sídle, je ztělesněním úzkostí doby, v níž podobně jako dnes naháněla hrůzu hypoteční krize, drahé nemovitosti a nesmyslně vysoké nájmy.

ANTONÍN TESAŘ

Největším bubákem počátku sedmdesátých let ve Spojených státech byl Satan a hned po něm ceny nájmu a nemovitostí. Aspoň podle dobových amerických hororů to tak vypadá. Zatímco klasikou satanistické hrůzy se stal román Williama Petera Blattyho *Exorcista. Souboj s ďáblem* (1971, česky 1992), průkopnickým hororem o lidech lapených v podezřele levných a podezřele strašidelných usedlostech jsou *Obětiny* (Burnt Offerings, 1973) od Roberta Marasca, které nyní vyšly i v českém překladu.

Civilní rámec

Marascova kniha vyšla v nové edici Smrtihlav nakladatelství Fobos, která se zaměřuje na klasické horory. *Obětiny* sice českým čtenářům a čtenářkám nebudou znít tak povědomě jako Finneyho *Invaze zlodějů těl* (1955, česky 1990) nebo zmíněný *Exorcista*, ale mezi významné tituly určitě patří. Jde o jeden z bestsellerů, které na začátku sedmdesátých let odstartovaly boom amerického hororového románu. Literární horor byl do té doby okrajový žánr spojený spíš s povídkami, které vycházely v časopisech jako Weird Tales. Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let ale několik knih, například satanistická klasika *Rosemary má dítě* (1967, česky 1967) nebo rurální horor Thomase Tryona *The Other* (Ten druhý, 1971), ukázalo, že horor v románové podobě může být komerčně velmi úspěšný. Z této éry povstal mimo jiné fenomén jménem Stephen King (jeho debut *Carrie* vyšel v roce 1974).

Znalci hororů ovšem tento posun hodnotí rozporuplně a mluví o „banalizaci hororu“. V rukou Kinga a dalších hororových bestselleristů se podle nich žánr změnil v proud zbytečně rozvleklých několikasetstránkových próz, v nichž si ve výsledku většinou nečteme o nepozemských hrůzách, ale o všednodenních peripetiích obyčejných příslušníků střední třídy. Jako opozice vůči hororovému románu se ostatně v posledních desetiletích vrátila i škatulka weird fiction, k níž se hlásí autoři jako Thomas Ligotti, Laird Barron či Philip Fracassi, kteří dali přednost formátu povídek a novel.

Obětiny jsou každopádně ukázkový příklad amerického hororového románu. Robert Marasco jím debutoval (předtím vytvořil pouze několik divadelních her) a od té doby napsal jen jeden další román. Kniha se přitom stala hitem do značné míry právě díky zmíněné banalizaci žánru. Marasco si jako základ příběhu vzal starou žánrovou konvenci strašidelného

domu, která sahá až ke gotickým románům typu *Záhad Udolfa* (1794, česky 1978) Ann Radcliffové, ale dává jí dobový, civilní rámec. Příběh vypráví o manželském páru, který žije v malém městském bytě se špatnou klimatizací, hlučnými sousedy a vysokým nájmem. Dostane ale možnost strávit léto v odlehklém luxusním sídle na venkově za velmi výhodnou cenu. Benovi, otci rodiny, ta nabídka přijde podezřelá, ale jeho manželka Marian se do domu na první pohled zamiluje. Což je samozřejmě chyba.

Banalita hororu

V tom, jak hypoteční krize a celková krize bydlení v USA tvoří pozadí nadpřirozeného hororu, se *Obětiny* podobají současným sociálním hororům, třeba *Lovecraftově zemi* (2016, česky 2018) Matta Ruffa, kde se monstra objevují ruku v ruce se společenskými problémy. Strašidelné letní sídlo je vlastně ztělesněním dobových úzkostí. Na své obyvatele působí tak, aby ho nechtěli opustit, a zároveň z nich vysává životní energii a podněcuje výbuchy agresivity. Vyprávění staví na náznacích, které pomalu stupňuje, a nechává je projevovat se hlavně v chování postav, a ne v manifestacích nadpřirozena. Svým způsobem je to především kniha o krizi partnerského vztahu.

Zachycením společenského kontextu (který je dnes opět velmi aktuální) a tím, jak ukazuje

dynamiku mezi temnými silami v domě a jeho obyvateli, je kniha dodnes podnětná. Bohužel to ale není nijak skvěle napsané dílo. Když *Obětiny* srovnáme s Kingovým *Osvícením* (1977, česky 1993), které má velmi podobný námět, dojde nám, kde je skutečný problém mnoha mainstreamových hororových románů. King tvoří postavy, které jsou sice často středostavovské a mají poměrně banální problémy, ale jsou životné a sympatické, a děj sledujeme skrze jejich prožívání. Naproti tomu Marascovy postavy jsou jen nahrubo nahozené – kromě toho, jaký mají vztah k sobě navzájem a k domu, se toho o nich moc nedozvíme. O to problematičtější pak je, že je to ženská postava Marian, která podlehne kouzlu domu a dá mu vposledku přednost před vlastní rodinou. Kniha by se tak dala číst i jako stereotypní vyprávění o ženské marnivosti.

Padesát let od napsání Marascův text patrně působí ještě rozvláčněji než v době, kdy vznikl. Občasné záchvěvy mysteriózní atmosféry i nádech sociální hrůzy tu bohužel prohrávají boj s banalitou hororu. I když má kniha svou historickou hodnotu, v sedmdesátých letech rozhodně vznikly silnější horory.

Autor je filmový kritik.

Robert Marasco: Obětiny. Přeložil Jan Lipšanský. Fobos, Praha 2023, 288 stran.



Motiv z plakátu k filmu Burnt Offerings režiséra Dana Curtise, natočenému v roce 1976 podle Marascovy knihy

literární zápisník

Tiše chytré romány Christophera Priesta

PAVEL KOŘÍNEK

Určitě se vám to někdy taky stalo. Že jste se – sami ani nevíte proč – v myšlenkách znovu a znovu vraceli k nějakému textu, který vás při čtení samotném zas tolik neuchvacoval. Abychom si rozuměli: nejde o to, že by vás kniha přímo nudila, či vás dokonce něčím odpuzovala nebo provokovala, zkrátka jen nevyvolávala výraznější odezvu; prostě si tak nějak plynula a vy s ní. Teď už ale od jejího zdolání (promiňte mi tuhle dobovatelsky horolezickou metaforu) uplynuly týdny nebo měsíce, a třebaže se už dávno zaobíráte něčím jiným, nemůžete ten román dostat z hlavy.

Mně osobně se to naposledy stalo s loňskou prózou Christophera Priesta *Airside*, a jakkoli v takovém zážitku jistě hraje roli i aktuální

rozpoložení a zájem čtenáře, možná je pro recepci tohoto u nás nepříliš známého spisovatele science fiction něčím příznačný. Charakteristika nikterak okatě spektakulárních, spíš jakoby tiše chytrých románů, které se na první pohled jeví být mnohem „menší“, než doopravdy jsou, totiž skvěle sedí na velkou část tvorby tohoto britského autora.

Titul knihy *Airside* odkazuje k označení pro tranzitní prostory letiště oddělené od okolního světa, a přístupné tedy buď skrze sérii kontrol, nebo „ze vzduchu“ (česky by se tedy román mohl jmenovat třeba „Za bezpečnostní kontrolou“). Zápletka nepříliš rozsáhlé knihy se zdánlivě točí okolo pátrání po osudech hollywoodské herecké hvězdy Jeanette Marchlandové, která jednoho dne roku 1949 nasedla do letadla, a pak už ji nikdy nikdo neviděl. Ve skutečnosti ale Priest do své nenápadné mozaiky vetkává mnohem více motivů a témat. Tím, kdo se snaží hereččiny stopy o mnoho let později sledovat, je úspěšný filmový kritik Justin Farmer, kterého od dětství intenzivně fascinuje vše, co souvisí s létáním. Do knihy jsou navíc „vlepovány“ i pasáže z jeho recenzí, kritik či esejů z dějin kinematografie, často související s filmy o létání, letadlech a letištích.

Ústředním konceptem a hybatelem celé významové struktury čtivého, jen zdánlivě prostinkého textu, který sice odkazuje k „letištním“ paperbackovým prózám, přitom je ale vrstevnatý a detailně promyšlený, je až existenciální nejistota spojená s neurčitostí mezistavu. Ta je ztělesňována liminálním prostorem nekonečných chodeb letištních terminálů, místy, kde kdysi zmizela zmíněná herečka a která teď pozvolna pohlcují (přitahují i děsí) jejího velkého obdivovatele Justina. Nečekané rozvíjení děje či překvapivé pointy přitom Priesta příliš nezajímají, důležitější je pro něj postupné ohledávání centrálního obrazu v nejrůznějších jeho tvářnostech. Jednoznačné rozřešení se asi očekávat nedalo, interpretační otevřenost *Airside* ale čtenáře přesto překvapí. Pokud bude jako já, po dočtení knihu odloží pravděpodobně se směsí údivu, lhostejnosti a řekněme vlašného zaujetí intelektuální skládačkou. Jenže pak ji nebude moci dostat z hlavy.

V Priestově bibliografii je takových románů celá řada: v románu *The Affirmation* (Ujištění, 1981) se nezaměstnaný protagonista Peter Sinclair pustí do vytváření komplikovaného fantasy světa Snového souostrovi. Pak se ale hranice mezi Peterem-autorem a Peterem-aktérem cestujícím do „vysněné říše“ začnou

až borgesovsky (či ajvazovsky) prolínat a překrývat. Román *The Separation* (Oddělení, 2002) líčí paralelní osudy jednovaječných dvojčat za druhé světové války, Priest ale volbou stejných iniciál pro oba protagonisty znesnadňuje čtenáři jednoznačné přiřazení popisovaného k tomu či onomu sourozenci. Kniha *The Islanders* (Ostrované, 2011) je konstruována jako bedekr po smyšleném souostroví (ano, po tom Snovém – i Priest si v několika svých pracích pohrával s konceptem sdíleného světa autorské fikce). A v nedávném *Expect Me Tomorrow* (Očekávejte mě zítra, 2022) přeskakuje mezi postavami z 19. a 21. století při ohledávání tématu klimatické změny.

Žádná z výše uvedených knih nebyla dosud přeložena do češtiny – z Priestovy obsáhlé bibliografie u nás v překladech vyšel jen raný román *Převrácený svět* (1974, česky 1997) a pod titulem *Nežádoucí efekt* (1995, česky 2005) románová předloha filmu Christophera Nolana *Dokonalý trik*.

Christopher Priest zemřel 2. února letošního roku, bylo mu osmdesát let.

Autor je literární historik.

Christopher Priest: Airside. Gollancz, Londýn 2023, 298 stran.

Komu patří Město?

Nad druhým dílem komiksu Rváčov

Grafický román *Rváčov*, který ukazuje, jak několik generací dospívajících oživovalo jeden foglarovský mýtus, má pokračování, jež nedávno získalo cenu Muriel za nejlepší kresbu. Tentokrát *Rváčov* vypráví hlavně o vontském hnutí v devadesátých letech, kdy se teritorium Stínadel projektovaných do ulic Starého Města pomalu zmenšovalo s tím, jak „majitelé domů měnili zámky a předělávali dvorky na zimní zahrady hotelů“.

LUKÁŠ RYCHETSKÝ

Druhý díl vontské ságy *Rváčov* výtvarníka Richarda Fischera a scenáristy Džiana Babana (recenzi prvního svazku najdete v A2 č. 5/2021) začíná poměrně symbolicky natáčením nepříliš povedeného filmu *Záhada hlavolamu* z roku 1993. Na první celostránkové ilustraci ještě vidíme kanonický záběr Rychlých šípů kráčejících do Stínadel, vzápětí ale děj ovládnou nevyzpytatelní a nezkratní Vontové. Ti jsou stejně jako v prvním dílu aktéry svérázné dekonstrukce, která míchá realitu s fikcí, a navíc funguje jako svébytný komentář ke slavné trilogii Jaroslava Foglara. Co by to ostatně bylo za Vonty, kdyby rychlošipácké pětičky – ač pouze filmové – nenabánčili?

Z obsahového hlediska spočívá hlavní úkol *Rváčova 2* v alespoň částečném rozuzlení dějových linií, které zosobňují tři generace Vontů z padesátých, osmdesátých a devadesátých let. Nutno říct, že leccos se vyjasní, mnohé zůstane zamlženo, ale křivolaké cesty příběhů se nakonec protnou v jedné podzemní stoce, jak se ve Stínadlech patří. Jasně kontury získává zvláště příběh prorocké Aničky, jenž byl v prvním dílu jen nakousnut, nyní však neomylně směřuje do srdce Města na pražský František a prozradí nám mnohé nejen o této původně chudinské čtvrti, ale také o tom, co člověka mohlo potkat, pokud se v době komunistické diktatury rozhodl pro dráhu duchovního.

Proměny utopie

Největší proměnou ale procházejí Stínadla, která se musejí vypořádat nejen s novou vlnou Vontů a pátračů, ale také se svobodnými poměry, jež mohou paradoxně způsobit konec „Utopie“ či „dětského státu“, který ze stránek dětské literatury expandoval do ulic Starého Města: „Teritorium se dál zmenšovalo. Majitelé domů měnili zámky a předělávali dvorky na zimní zahrady hotelů.“

Foglarovky v devadesátých letech začaly znovu vycházet, skauting zažíval renesanci a s tím přišla nová generace pátračů, kteří s jistotou detekovali přítomnost Stínadel v historickém jádru hlavního města. Aby také ne, když je odtamtud vyháněli raubíři se žlutým špendlíkem na klopě a telaty na zádech, kteří jako by vypadli z černobílé fotky staropražských výrostků pořízené někdy ve třicátých letech. Nejedna skautská vedoucí se tehdy o své svěření musel přetahovat s Městem, které bylo ve srovnání s vybarvováním políček Modrého života a lovením bobříků nesrovnatelně lákavější, skutečnější, svobodnější, dobrodružnější a také nebezpečnější. Všechna ta na první pohled nabubřelá adjektiva se *Rváčovu 2* podařilo bezezbytku zachytit. Stejně jako skutečnost, že se na scéně objevili nekompromisní hráči v podobě nejružnějších obchodníků, politiků a developerů, pro něž bylo Staré Město především příležitostí zbohatnout. Zatímco v prvním dílu jsme se pohybovali hlavně po střechách a zaprášených půdách, ve druhém se mnohé odehrává ve městě pod městem, kde se má skrývat i tajuplný okřín, kolem něhož autoři *Rváčova 2* vystavěli doslova kriminální zápletku. Může to ovšem souviset i s proměnou městského centra, které bylo stále méně přístupné i pro tak oprsklý živel, jakým jsou Vontové.

Ke generickému maskulinu „Vontové“ budiž řečeno, že v prvním i druhém dílu se objevují také postavy Vontek z osmdesátých a devadesátých let, které si musejí svá místa v chlapeckých partách vydobýt (jedna z nich je i vyobrazena na obálce *Rváčova 2*). Částečně se tím narušuje foglarovská optika, v níž jsou ženské postavy zpravidla nedůležité, a buďto se jedná o malé holčičky, nebo naopak o starší ženy, jako by ženské protějšky hlavních hrdinů neexistovaly. Ve prospěch velkého spisovatele dětské literatury by se sice dalo namítnout, že v závěrečném svazku stínadelské trilogie



Příběh by nevyzněl bez specifické kolážovitě kresby Richarda Fischera

účinkuje klub Amazonek – to by s nimi ale Foglar nesměl zacházet tak instrumentálně a stereotypně.

Svoboda bez hranic

Samotný Foglar se v pokračování *Rváčova* objevuje jen jednou, a sice v souvislosti s odcizením jeho ježka v kleci a dětského deníku z výstavy *Po stopách Rychlých šípů*, která se v roce 1998 uskutečnila v Muzeu hlavního města Prahy. Z této krádeže bývají na základě některých indicií podezírání právě Vontové. Na stránkách komiksu nicméně Foglar dochází k jakémusi konečnému smíření s tím, že už nemá nad svým dílem žádnou moc, neboť se dávno přelilo do reality: „Já dobře vím, co mi tím chtěli vzkázat, Krušino. Že budou žít dál bez ohledu na mě. I bez ohledu na moje knížky.“

Pokud to některému čtenáři nebylo zcela jasné z prvního dílu, u druhého už není pochyb: Stínadla jsou sice výplodem fantazie Jaroslava Foglara, ale Městu vládnou Vontové. Tedy alespoň dočasně to tak mohlo působit. A právě vzestup a pád tohoto neoficiálního hnutí je pozadím příběhu, v němž moc nad Městem přebírají nejen developéři, ale také někdejší estébáci, zatímco starousedlíci jsou vystrkováni ze svých domovů a prodejci nejružnějších cetek si uzurpují stále více prostoru. Na tomto pozadí se rozvíjí příběh o hledání ostatků svatě Anežky, ale také vražedná historie, která vede k dalším násilným úmrtím. Bez těchto (podle všeho fikčních) prvků by příběh stěží mohl fungovat a těžko by mohla vzniknout svého druhu pocta vontskému hnutí. I *Rváčov 2* doprovází nezbytný slovníček, který opět sestavil Tomáš Vučka a opět je napsán s velkou mírou erudice a empatie, ovšem i potměšilosti, která se nebojí realitu různě ohýbat.

Podívejme se, co se v něm s veškerou vážností píše pod heslem „Dům U Černého slo-na“: „Tři generace pánů Čapků vystřídaly se ve vetešnickém krámku ve Stínadlech (...) Nacisty krámek přežil, komunisty krámek přežil, ale zběsilost let devadesátých nepřezil.“ Něco podobného by se dalo říct o více místech, která nenávratně zmizela nebo k nepoznání změnila svůj charakter. Svoboda soukromého vlastnictví se zkrátka se svobodou neposlušné mládeže, která si vlezla, kam se jí zachtělo, neslučovala – zvláště když

vetřelcům z prostředí byznysu nešlo o zachování ducha daného místa.

Pokud jde o to, kde mohl čerpat inspiraci sám Jaroslav Foglar, *Rváčov 2* na to šalamounsky odpovídá smyšlenou promluvou Gézy Včeličky: „Vontové... Ten název vymyslel Jaroslav Foglar. Oni si tak pochopitelně dřív neříkali... Byly to prostě děti z chudé čtvrti...“ Dodejme, že v případě Vontů i trampů, jejichž „jediným zákonem je svoboda“, ona svoboda často neznala mezí – proto byla tak přitažlivá a zároveň sporná (a proto tolik provokovala). Dětské touze po dobrodružství ovšem v cestě nestojí jen číselné kódy u dveří starobylých domů a kamery na jejich dvorcích, ale také dospělost, z níž měl po celý život takový vítr sám Foglar: někdo založil rodinu, jiný nakopl kariéru, další si našli subkultury, které v té době zažívaly v Česku poněkud opožděný vrchol.

Patina zašlých časů

Je třeba podotknout, že umně spletený příběh, který si hodně vymýšlí a sem tam po svém využije pamětníků skutečných událostí, by nevyzněl bez specifické kolážovitě kresby Richarda Fischera, která sugestivně zachovává paměť i náladu míst a událostí, jež se mohly, ale také nemusely stát. Fischer používá černou a bílou linku a barevnosti dosahuje pomocí podkladových papírů a kartonů. Skicu přenáší na barevné podklady, které skalpelem rozřezává a vlepuje do připravených kompozic. Teprve pak probíhá finální kresba. Vrstvení je tak plastické, až se zdá, že postavy či domy ze stránek vystupují. Objem práce je ve srovnání s klasickou komiksovou kresbou těžko představitelný, ve výsledku však máme co do činění s patinou zašlých časů, oprýskaných proluk i zákoutí a ohmataných deníků a kronik, o něž ve *Rváčově* běží.

Vypadá to, že vontská sága druhým dílem *Rváčova* v pravý čas končí. Škarohlídi by mohli říct, že ze Stínadel se beztak postupně stala „Druhá strana“ a člověk zde místo Vontů a Vontek potkává turisty nebo řadové Druhostraníky. Jistě, průchod, v němž kdysi tajemně do tmy zářilo modré světlo, je sice dlouhá léta zamčený, to ale nemusí nutně znamenat, že už není po čem pátrat...

Richard Fischer a Džian Baban: *Rváčov 2*. Argo, Praha 2023, 168 stran.

Závrať ze zakřivení

Barthesovy úvahy ve Studiu Hrdinů

Volná adaptace Světlé komory francouzského sémiotika a teoretika kultury Rolanda Barthesa, uvedená pod názvem Romanticky rozprašují vlastní popel, vykládá jeho teorii obrazu pomocí srozumitelných, ne však prvoplánových metafor. Publikum tak může přihlížet hře na honěnou předobrazu s obrazem, denotátu s konotátem.

MAGDALÉNA MICHLOVÁ

„Nepřišlo ti to trochu kýčovitě?“ ptá se mě kamarád fotograf, kterého jsem vzala na devatenáctou reprízu hry *Romanticky rozprašují vlastní popel* ve Studiu Hrdinů. Vychází me z Veletržního paláce, a zatímco si zapíná kabát, vysvětluje, že mu vadila především jedna z úvodních scén, kdy herectvo s komickou poslušností plní pokyny hlasu neviditelného fotografa, jak mají stát, kam se dívat a co s rukama. „No jo,“ zamyslím se, „ale nejsou tohle ty nejsrozumitelnější momenty?“ Právě toto místo rozesmálo nejvíc lidí. Metafora je to možná povrchní, ale zároveň poměrně věrná textu, který Linda Dušková volně adaptovala. Ve *Světlé komoře* (1980, česky 1994) Roland Barthes doslova píše: „Není nic směšnějšího než figle fotografů, kteří se snaží ‚oživovat‘: postaví mě před schodiště, protože za mnou si hraje skupina dětí, zahlédnou lavičku a vzápětí na ni musím usednout. Řeklo by se, že zhrozený fotograf musí nesmírně zápasit o to, aby se fotografie nezměnila ve Smrt. Jenže já, který jsem se již stal objektem, nebojuji.“ Herecký tým složený z Karin Bílíkové, Johany Schmidtmajerové, Ondřeje Jiráčka a Pavla Neškudly se naopak soustředí na bolestivé úsilí objektu stát se subjektem.

Hra na honěnou

Stejně dobře inscenace ztvárňuje otázku, co je předobrazem a co nápodobou. V jedné ze scén z dílny Zuzany Scerankové a Anny Vohralíkové se tři z herců u tří stolů pokoušejí zalít pytlíkový čaj vodou z konvice; ne každý ale uspěje. Skrze jednoduchou, ale překvapivě působivou scénografii, která kromě fyzických prvků pracuje i s perspektivou, sledujeme marný pokus herce vyluhovat čaj v konvici, která se zdá stát na stolku před ním. Ve skutečnosti jde ale o vizuální klam: osobu od předmětu dělí tenké plátno, a tak pytlík čaje, přestože jej diváctvo vidí nad konvicí, dopadá na podlahu jeviště.



Podobnost je podle Barthesa shoda s identitou, kterou jsme něčemu nebo někomu přisoudili. Foto Michal Hančovský

Podobně mě uchvátila jednoduchá, ale nápaditá variace na to, co má Barthes na mysli, když mluví o opěrkách hlavy využívaných kdysi při focení, jakýchsi protézách, které zamezovaly tělu v pohybu. „Tato opěrka hlavy byla podstavcem sochy, kterou jsem se stával, byl to korzet mé imaginární esence,“ píše Barthes ve *Světlé komoře*. Studio Hrdinů si nepomohlo skutečnou opěrkou hlavy, ale dřevěnými špejlemi, tyčemi a latěmi, které dva z herců instalovali mezi dvě herečky (těžko ignorovat genderovou symboliku), mezi některé části jejich těl a také mezi ně a podlahu nebo malířský stojan s plátnem – tak opatrně, jako si počíná člověk při hraní mikáda.

Kopie kopie

Inscenace pak přechází v další pozoruhodný moment: přes nainstalované ženy je přehozeno plátno, na něž se promítá snímek pořízený při jejich předchozím – strnulém – pózování, tedy během chvilkové, zvěčněné smrti. Objekt pod plátnem, na který byly herečky fakticky poníženy, se mění. Ženy oživují svá usmrčená těla a po každém jejich pohybu následuje pád uvolněné dřevěné latě. Obraz promítaný na plátno zůstává neměnný, ovšem herečky jej postupně ohýbají v podivné, pokřivené hře na honěnou předobrazu s obrazem, denotátu s konotátem. „Detektivní závrať ze zakřivení,“ popsal by to Barthes. „Kdo se podobá komu?“ Podobnost podle Barthesa není ničím jiným než shodou s identitou, kterou jsme někomu nebo něčemu přisoudili. Je proto nutně nepřesná, někdy dokonce imaginární. „Tedy mohu nakonec mluvit o ‚podobnosti‘ i tam, kde jsem model nikdy neviděl. Nikdo nikdy není než kopie kopie, ať reálné, anebo jen mentální,“ říká Barthes ústy herce.

Protokolární věty a závěry pokročilé teorie obrazu si herectvo působivě osvojilo a složité repliky bez chyby reprodukovalo. Myslím ale na publikum – tušíme všichni, jak rozluštit

kód, který je, barthesovsky řečeno, vyžadován k přečtení takového ikonického sdělení, jakým je divadelní adaptace teoretického eseje? Jsou opravdu všichni v hledišti aktivními čtenáři sémiologických esejů? Možná ne – ale „kýčovitě“ metafory, jak některé z výstupů označil můj kamarád fotograf, tohle kódování „hackují“ a čtení zpřístupňují. A rozhodně ne prvoplánově.

Kromě citátů ze *Světlé komory* hru místy protínají i úryvky z *Deníku smutku* (2009, česky 2023; recenze v A2 č. 3/2024). V něm se Barthes zamýšlí nad zármutkem, do kterého jej uvrhla smrt matky. Poslední měsíce jejího života se o ni staral jako o dítě – proto ta ztráta tak bolí? Barthes se svému smutku snaží dát tvar, a tím i smysl. S přibývajícími měsíci zápisky řidnou, ale intenzita žalu zůstává stejná. Je to projekt, který se tak trochu nepovedl; literárně snad ano, terapeuticky absolutně ne. Barthesa pohlcuje žal, a mě spolu s ním. Studio Hrdinů vykládá jeho teorii obrazu pomocí srozumitelných metafor: Se smrtí, tak častým motivem Barthesova psaní, hra přitom téměř nepracuje. Možná je to škoda, na druhou stranu je tak o trochu méně dramatická než Barthesovy beznadějně romantické texty.

Vášnivě bádání

Ve *Světlé komoře* se Barthes svěruje s „ontologickou touhou“, která se ho při kontaktu s fotografií zmocňuje: „Chtěl jsem se za každou cenu dozvědět, čím je ‚v sobě‘, jaký podstatný rys ji odlišuje od společenstva obrazu.“ Podobnou touhu ve mně zažehla hra: touhu přijít na kloub něčemu, co v rámci *studia* – jak Barthes označuje proces vášnivého pídění se po podstatě nějakého jevu – ohledáváme. I když se nějaký text nebo hra zabývají společensky významným tématem, ne vždy dokážou čtenářstvo či diváctvo přimět k tomu si zkoumaný objekt a emoce s ním spojené vzít za své. Ve mně hra studijní zápal rozhodně silně rozdmýchala. Jako *punctum*, jak Barthes označuje onen významný moment, který vás při *studiu* fotografického obrazu (či čehokoli jiného) protne jako šíp, přitom funguje nápaditá scénografie, která se spokojí s minimem kulis, ale zato do poslední kapky vysává možnosti perspektivy. Vyvýšený výklenek ve stěně sklepního prostoru, který návštěvnictvo Studia Hrdinů patrně zná, je přetvořen v další plnohodnotnou část jeviště a herci či herečky se na ni sápour téměř kaskadérsky. A když červený reflektor osvětluje části jeviště jednu po druhé, stejně reduktivně, jako fotograf vybírá v hledáčku segmenty reality, dostává se místa na jevištním výsluní i osvětlovači. *Romanticky rozprašují vlastní popel* vůbec narušuje pomyslnou hranici mezi herectvem a dalšími lidmi ze souboru, bez kterých se studio neobejde.

Hru završuje, co ji zahájilo – šum, blíže neurčitelný, mechanický, monochromní zvuk. „Zní to možná bizarně, avšak to jediné, co během svého fotografování snáším, co mám rád a co je mi blízké, je šramot přístroje,“ píše Barthes ve *Světlé komoře*. Měl by zřejmě radost, právě šum je jedinou konstantou, se kterou může diváctvo počítat. Zbytek představuje výzvu: rozhodně intelektuální, ale ne nutně nečitelnou. Kýč nemusí být vždy lenivou zkratkou; může pomoci přemostit propast mezi teorií a zkušeností, mezi slovem a žitým světem.

Autorka je socioložka a teoretička kultury.

Roland Barthes, Linda Dušková: Romanticky rozprašují vlastní popel. Režie Linda Dušková, dramaturgická spolupráce Sodja Lotker, Jan Horák, scéna Zuzana Sceranková, asistentka scénografie Anna Vohralíková, kostýmy Klára Fleková, hudba Matyáš Řezníček, světelný design Patrik Sedlák, pohybová spolupráce Tereza Ondrová, hrají Karin Bílíková, Sára Márc, Johana Schmidtmajerová, Ondřej Jiráček, Pavel Neškudla. Studio Hrdinů, Praha. Premiéra 17. 3. 2022.

Hacknout třetí svět

Dystopická zkušenost v africkém filmu

Řada afrických snímků, které se dostanou na západní filmové festivaly, pracuje s folklorními motivy a pohybuje se na neprozkoumaných okrajích fantastiky. Teprve nedávno se zde začaly točit také autorské sci-fi. Obvykle jsou situované do dystopických světů a odrážejí zkušenost dnešního života v Africe.

TOMÁŠ STEJSKAL

Jednou z nejpozoruhodnějších zpráv z loňského ročníku festivalu v Cannes bylo, že se hlavní soutěže o Zlatou palmu i druhé nejsledovanější sekce Un Certain Regard zúčastní hned šest afrických filmařů. Canneská přehlídka – stále považovaná za nejvlivnější filmovou událost světa – v posledních letech čelila kritice, že se stává tak trochu muzejní institucí, která pečlivě dbá na účast „velikánů“ autorské kinematografie a mění se ve skanzen evropského realismu a dalších tendencí artového provozu. Právě filmaři „odjinud“ dnes do tohoto prostředí vnášejí nečekanou energii – jako v Cannes ukázal například hypnotický, psychedelický film *Omen* rappera a performeru s konžskými kořeny Balojiho. Snímek tematizující čarodějnictví a hektické střetávání tradice s modernitou navazuje na poetiku mnoha afrických tvůrců, kteří pracují nejen s místními mýty, ale také se specifickým, nezřídka asociativním vyprávěním. I když se tyto filmy mnohdy pohybují na hraně fantastiky či sci-fi, jen málokdy se dají vměstnat do západních žánrových škatulek.

Relikvie od Mattela

První africký titul, který kdy byl v Cannes oceněn, *Světlo* (Yeelen, 1987) malijského režiséra Souleymana Cissého, je mystickou poutí krajinou, vycházející z místních legend. Když byl snímek v roce 2006 promítán v rámci přehlídky africké kinematografie na Letní filmové škole v Uherském Hradišti, připodobňovali dramaturgové závěr této enigmatické iniciační cesty ke známým dílům západní sci-fi. Což zákonitě vedlo ke zklamání části publika,

V poslední dekádě ale vzniká čím dál více afrických snímků, které pracují přímo s prvky sci-fi. A většinou je využívají jako nástroje společenské kritiky. Etiopský titul *Crumbs* (2015) je v jádru vyprávěním o iniciační pouti hlavního hrdiny – ovšem krajina se změnila. V tomto postapokalyptickém světě lidstvo přežívá v troskách a hybnou silou je směnný obchod s bizarními artefakty pocházejícími z doby před apokalypsou. Plastové meče od Mattela či desky Michaela Jacksona jsou opředené legendami, jejich původní účel se vytratil, zůstávají jen útržkovité příběhy, skrze něž se režisér Miguel Llansó potměšile vysmívá hodnotám pozdního kapitalismu. Film je ale zároveň svéráznou love story z neuchopitelného světa, v němž se pohybují černošští Santa Clausové i nacističtí Mickey Mouseové a nad nímž visí tajuplná kosmická loď. Tělesně deformovaný hrdina věřící, že je něco jako Superman z kosmu, se tu stává symbolem víry, že i v rozloženém světě lze nalézt naději pro neprivilegované.

Experimentální budoucnost

Africký filmový průmysl stále trpí nedostatkem systematické podpory. Chybí potřebná infrastruktura – v celé Africe je jen necelých 1700 kin, tedy jeden kinosál na tři čtvrtě milionu lidí. Například v Nigérii sice vznikají tisíce filmů ročně, čímž se takzvaný Nollywood řadí k vůbec největším světovým kinematografiím, ale tyto snímky se prakticky nikdy nedostanou mimo kontinent. Až v poslední době se formují různá nezávislá hnutí snažící se dostat africký film do světa. V opozici k Nolly-

Pumzi (2009), uvedená na Sundance, vypráví o malé komunitě ve východní Africe, pětatřicet let po třetí světové válce neboli válce o vodu. Snímek odehrávající se v podzemí, neboť zemský povrch je neobyvatelný, se zřetelně inspirovat západními předobrazy. Pozoruhodný je však díky detailům ukazujícím, jak funguje svět, kde je voda na příděl a je třeba filtrovat i vlastní moč, a také díky matriarchální perspektivě.

Další keňský krátkometrážní titul *Monsoons over the Moon* (2015) popisuje společnost, která zakázala internet i jakékoli informace v textové podobě. Psanci v tomto jen kuse představeném světě jsou vybaveni manuskripty, ale nejedná se o žádný dissent vedený touhou šířit informace, tady má pouliční boj s autoritářským režimem velmi pragmatickou podobu. Snímek Dana Machiny je rychlou jízdou postapokalyptickým Nairobi, kde jsou knihy cennou komoditou a kde poslední zbytky svobody přežívají v ghettech a mezi členy gangů.

Ryze experimentální prostředky využívá k vyobrazení vize budoucnosti egyptský krátkometrážní snímek *2026* (2010), který svým naléhavým alegorickým stylem jako by navazoval na revoluční nálady tehdy probíhajícího arabského jara. Režisér Maha Maamoun ukazuje černobíle, takřka nehybné záběry na ležícího muže s primitivními virtuálními brýlemi na očích. A jen voiceover představuje svět, který vidí. Je to svět nablýskaných, zářících pyramid a kupolí, jež zakrývají realitu plnou utrpení. Tvůrce odkazuje k průkopnickému filmu *Rampa* (La Jetée, 1962), složenému výhradně z fotografií, v němž Chris Marker mimo jiné kritizoval dekolonizaci v Alžíru.

Kyberpunková poezie

Mnohá autorská vědeckofantastická díla dnes těží z faktu, že rozvoj digitálních technologií umožňuje i středně- či nízkonákladovým počínům vypadat věrohodně. Afričtí tvůrci se však často vydávají jinou cestou: navazují na afrofuturistickou estetiku a spoléhají spíše na rukodělné efekty a imaginaci. Podmanivý futuristický muzikál *Neptune Frost* (2021) začíná v jednom z rwandských coltanových dolů, kde místní obyvatelé v prachu a potu dobývají cennou rudu. Násilný útok jednoho z dozorců ústí ve zneklidňující taneční sekvenci, v níž sice duní rytmy tribal techna a pracující se občas pohybují do rytmu, ale přesto scéna nikdy nepřeroste do opojné harmonie západních muzikálů. Jde stále především o našťavanou, syrovou obžalobu, k jejíž autentičnosti přispívají právě zdánlivé nedůslednosti v tom, kdo svými pohyby ztvárňuje muzikálové taneční číslo a kdo prostě jen kope v zemi bez ohledu na kýžený rytmický efekt.

Americko-francouzsko-rwandský titul uvedený v canneské sekci Quinzaine des Cinéastes natočili rwandská herečka a kameramanka Anisia Uzeyman a americký básník, rapper a umělec Saul Williams. Podobně jako Williamsova tvorba na poli alternativního rapu je i *Neptune Frost* spíše kyberpunkovou lo-fi poemou než klasickým muzikálem. Snímek o uprchlém horníkovi a queer hackerce pracuje s poetikou kombinující zastaralé analogové technologie, součástky ze starých počítačů, nezvyklé kostýmy a nápadné líčení do tvaru, ve kterém jsou virtuální realita a další kyberpunkové propriety spíše poetickým a politickým než technologickým nástrojem. Snová audiovizuální odysea je doslova natlakovaná nápady a významy, jde ostatně o součást rozsáhlejšího multimediálního projektu. Ale sílu má sama o sobě – už pro umanutost, s níž se hrdinové snaží hacknout nikoli jen počítačové systémy, ale celý „třetí svět“, stále uvězněný v područí kolonizátorů.



Rwandský futuristický muzikál *Neptune Frost* je naléhavá kyberpunková odysea. Foto SWAN Films

neboť objevení záhadných světelných objektů v hlubinách pouště tuto poklidnou metafyzickou meditaci neproměnilo v nic, co by se podobalo *Hvězdným válkám* či *Vesmírné odyseji*. Cissé naopak dle vlastních slov chtěl natočit „protipól evropských etnografických filmů“ a vyprávět o lokální magii a mýtech zevnitř.

Podobné, snovou „logikou“ vyprávěné příběhy postavené na originálních vizuálních klíčích překvapují západní festivalové publikum pravidelně – stačí vzpomenout na loňský snímek nigerijského režiséra C. J. Obasiho *Mami Wata*, jenž byl k vidění i v Karlových Varech. Uhrančivá černobílá bajka inspirovaná legendou o ženském vodním duchovi vzdorovala jasnému uchopení, kriticky se stavěla k různým institucím včetně náboženství a také se dotýkala otázky, z čeho se rodí kolonialismus.

woodu tak vznikla třeba skupina Surreal 16, k níž patří už zmiňovaný veterán nigerijské žánrové kinematografie a autor prvního tamního zombie hororu C. J. Obasi. Nigerijští mladíci z města Kaduna známí jako The Critic zase využili YouTube. Podle video tutorialů a Wikipedie se naučili, jak natáčet a stříhat filmy, a jejich amatérské krátkometrážní snímky jako *Another Star Wars Story* zapůsobily na světové publikum nejen kvalitou triků, ale třeba i způsobem, jak do sci-fi světa vsadit dívčí perspektivu.

Většina afrických vědeckofantastických filmů, které proniknou na západní festivaly, se buď odehrává v dystopiích, nebo líčí neradostné verze budoucnosti obvykle přímo vycházející ze současného stavu místních společností poznamenaných kolonizací a imperialismem minulého století. První keňská sci-fi

Přízraky zmizelých

Diktatura a trauma v argentinském sci-fi

Argentinských vědeckofantastických filmů není mnoho. Většina autorů nicméně – podobně jako v okolních latinskoamerických zemích – využívá sci-fi jako prostředek k tematizování nedávných politických událostí. A to i v případech, kdy jde o silně stylizovaná díla odkazující k estetice němé kinematografie.

ANTONÍN TESAŘ



Stylizované sci-fi Anténa ukazuje, jak zakořeněná je zkušenost diktatury v argentinské společnosti. Foto LadobleA

Zatímco v Česku se s temnými kapitolami naší nedávné historie vyrovnáváme hlavně prostřednictvím rodinných „dramedií“ a schematických životopisných filmů, Latinská Amerika se k vlastním dějinám často vztahuje pomocí fantastiky. Chilan Pablo Larraín si ve filmu *El Conde* (Hrabě, 2023) pohrává s představou, že Augusto Pinochet byl ve skutečnosti 250 let starý upír, guatemalský režisér Jayro Bustamante ve snímku *La Llorona* (2019) spojuje téma genocidy původního mayského obyvatelstva v osmdesátých letech s lidovou legendou o strašidelné plačící ženě a animovaný film *Uma história de amor y fúria* (Dějiny lásky a zbesilosti, 2013) zachycuje mytický příběh nesmrtelného tupinambského bojovníka, který pátrá po své lásce v různých obdobích brazilské historie od 16. století do roku 2096. A traumata nedávné minulosti se ozývají i v argentinském sci-fi, na něž se zde zaměříme.

Časy, které přijdou

Argentinské filmové sci-fi je chudé z hlediska kvantity. U všech následujících filmů se navíc nabízí chápat je jako příběhy vztahující se k období takzvané špinavé války (Guerra sucia), což je označení pro éru trvající od počátku sedmdesátých do počátku osmdesátých let, během něhož v zemi přebírala kontrolu a několik let vládla antikomunistická vojenská junta. V té době probíhalo systematické unášení tisíců politických odpůrců zejména z řad levicových aktivistů a aktivistek. Argentinská historie o těchto lidech mluví jako o *los desaparecidos* (zmizelých), protože se ze dne na den ztratili a veřejnost o nich neměla žádné zprávy. Pochopitelně to vyvolávalo atmosféru strachu a nejistoty, která paralyzovala společnost.

Pouhých pár let po konci diktatury natočený snímek *Hombre mirando al sudeste* (Muž, který se dívá na jihovýchod, 1986) vypráví o muži, který se jednoho dne objeví na psychiatrické klinice a tvrdí, že je mimozemšťan. Děj filmu se podobá hollywoodskému *Světu podle Prota* (K-PAX, 2001), dokonce se spekuluje o tom, že se američtí tvůrci starším argentinským počinem přímo inspirovali. *Hombre* má ale mnohem temnější konec: argentinský mimozemšťan, který se mezi ostatními pacienty stal mesianistickou figurou, v tichosti zmizí ze scény, jakmile začne být vedení nepohodlný.

Dva sci-fi filmy natočil režisér Gustavo Mosquera R., nicméně první z nich, *Lo que vendrá* (Časy, které přijdou, 1988), je spíš thriller. Policista v něm postřelí náhodného kolemjdoucího a vedení policie se snaží vše utlat tím, že ho do nemocnice umístí anonymně. Celá

věc ale vyjde najevo. Sci-fi prvkem je zde jen to, že se příběh odehrává v blízké budoucnosti, kdy Argentina opět získává čím dál výraznější rysy policejního státu. Druhé Mosquerovo sci-fi *Moebius* (1996) vypráví o matematikovi, který toho času pracuje jako dopravní úředník a je pověřen vyšetřováním případu nedávno zmizelé soupravy metra. Hrdina se potýká s byrokratickým aparátem, který by celou věc nejradši vyřešil tak, že daný vlak nikdy neexistoval. Na závěr se souprava znovu objeví, ovšem bez pasažérů. Příběh následně končí zmizením dalšího vlaku. Svou detektivní zápletkou film reaguje ještě na jeden aspekt související s dějinami diktatury: neoliberální vládě, která juntou vystřídala, trvalo nějakou dobu, než zločiny diktatury začala vyšetřovat, takže tisíce lidí se stále nedozvídaly, co se s jejich zmizelými blízkými stalo (teprve později vyšlo najevo, že většinou byli mučeni a zabiti).

Náměsíčná Metropolis

Příběh *Moebia*, vyprávějící o lidech, nad nimiž se „zavřela voda“, se velmi podobá prvnímu ze dvou retrofuturistických sci-fi vzniklých v devadesátých a nultých letech. *La sonámbula* (Náměsíčná, 1998), natočená pouhé dva roky po *Moebiovi*, se nezabývá motivem zmizelých lidí, ale rovnou zmizelých vzpomínek. Film se odehrává v roce 2010, kdy je Argentina zdevastovaná ekologickou katastrofou a vládne diktátorský režim. Na začátku dojde k úniku jedovatého plynu z chemické laboratoře, který třem stovkám lidí přivodí kompletní ztrátu paměti. Vláda má ovšem technologii, která dokáže lidem s amnézií implantovat falešné vzpomínky. Jen u jedné ženy se vzpomínky zcela nahradit nepodařilo...

La sonámbula je další z přízračných vyprávění o zcizených identitách a vládě, která po nich zahlazuje stopy. Tentokrát je ale pojetí tématu abstraktnější a zároveň přímo navázané na jeden ze základních nástrojů sci-fi, totiž na futuristické vynálezy. Děj se odehrává ve znepokojivém světě, kde vláda má moc přímo manipulovat s naší identitou – rozmetat ji na prach pomocí jedné technologie a pak ji znovu vystavět pomocí jiné. Zmizelí tu de facto ani nejsou pohřešováni – v jejich tělech se jednoduše usídlí nové osobnosti, které vytvoří samotná státní moc.

Oproti *Hombre mirando al sudeste* i Mosquerovým filmům, jejichž světy se velmi podobají tomu našemu, se navíc *La sonámbula* odehrává ve zvláštním retrofuturistickém prostředí. Velkoměsto zde i díky černobílému obrazu na první pohled připomíná *Metropolis* (1927)

Fritze Langa, ale je možné, že odkazuje na některý urbanistický projekt z doby diktatury. Po nastolení junty se začala plánovat dramatická přestavba Buenos Aires, která sice zůstala z velké části nerealizovaná, ale byly kvůli ní strženy zhruba tři tisíce budov. Spleť dálnic a výškových budov v *La sonámbula* může odkazovat právě na tento monumentální plán.

Zlotřilé plány pana TV

S výraznou retro stylizací pracuje i film *Anténa* (La antena, 2007). Opět je to černobílý a tentokrát navíc i z velké části němý titul, který vizuálně navazuje na německý expresionismus. I když občas cituje konkrétní filmy, není to pouhý pastiš. *Anténa* se odehrává ve světě, kde lidé ztratili „hlas“ a komunikují spolu prostřednictvím titulků. Ty mají podobu textů vepsaných přímo do filmového obrazu a připomínají expresivní mezititulky z němých filmů, byť jsou používány spíš na způsob komiksových dialogů. Ve městě ovšem žije žena, která hlasem ještě disponuje a pracuje jako zpěvačka v televizním vysílání. Majitel televizní stanice, pan TV, mezitím připravuje technologii, s jejíž pomocí bude moci prostřednictvím obrazovky ovládat společnost.

Na první pohled snímek působí jako odlehčená, lehce infantilní hříčka na půli cesty k poetice Michela Gondryho. Dá se však chápat jako další nenápadné, ale působivé ztvárnění traumatu z diktatury. Zobrazuje společnost, která je doslova umlčená – v níž panuje ticho a komunikace se odehrává výhradně písemně. Kromě toho je dílo plné postav, jako je chlapec bez očí, žena bez tváře nebo monstrem s obličejem zakrytým hadrovou maskou. Dále se tak tematizuje skrývání nebo bariéry v dorozumívání. A všudypřítomné jsou také obrazovky. Podobně jako v *La sonámbula*, kde vládní činitelé nahlíží do vzpomínek lidí prostřednictvím archaicky vyhlížejících monitorů, i tady je design televizní technologie záměrně zastaralý. V *Anténě* je ale televize jedním z médií, která filtrují komunikaci – jedna z postav má dokonce malou televizní obrazovku místo úst. K ústředním motivům patří i hypnóza, což byl fenomén, který fascinoval už expresionistické filmaře. Zde je to součást hlavního tématu: jak média ovlivňují možnosti dorozumění.

Anténa má ze všech jmenovaných filmů nej dál ke zkoumání konkrétních historických traumat, přitom ale asi nejlépe ukazuje, jak hluboce zakořeněná je zkušenost diktatury v argentinské společnosti. Utéct před ní nelze ani do hravé retrofuturistické sci-fi hříčky odvolávající se na sto let staré němé filmy. Autor je filmový publicista.

Volný pád

Dilema jihoafrického režiséra Neilla Blomkampa

Snímek *District 9* byl oslavován jako formálně podnětný a inovativní příklad science fiction, využívající žánr k debatě o apartheidu a dalších sociálních problémech. Proč režisér Neill Blomkamp po ceněném debutu nenaplnil očekávání, které do něj vkládali producenti, kritici i publikum?

MARTIN SVOBODA



Zachytil Neill Blomkamp ve filmu *District 9* věrně realitu apartheidu? Foto Sony Pictures Entertainment

Neill Blomkamp selhal. Tak se to jeví mnoha publicistům a publicistkám, kteří cítili potřebu povzdechnout si nad tím, že kdysi tak nadějný jihoafricko-kanadský režisér skončil u zakázkového *Gran Turismo* (2023), závodního filmu podle videohry. Autorovo jméno dokonce ani nefigurovalo v marketingu. Blomkampův osobní „brand“ ztratil tolik hodnoty, že se hollywoodské studio ani nepokoušelo jeho zdůrazněním zvýšit – bezesporu nevysokou – prestiž díla. Blomkamp už nepředstavuje talent, který dokáže do žánrové tvorby vnést nový život. Stal se námezdni silou.

Velké štěstí

Přesto lze *Gran Turismo* označit za režisérův nejlepší film od debutového *Districtu 9* (2009), kterým před patnácti lety upozornil na své kvality. Je sice pravda, že se jedná o čistě komerční dílo, je to však solidně odvyprávěný žánrový příběh s nápaditě realizovanými závodními scénami. I tato opatrná chvála má ale hořkou pachutí vzhledem k tomu, kolik důvěry a prostředků do Blomkampa mezinárodní producenti v předchozí dekádě vložili. Režisér uvedl dva blockbustery s největšími hollywoodskými hvězdami, k nimž si navíc sám psal scénář: *Elysium* (2013) s Mattem Damonem a Jodie Foster a *Chappie* (2015) s Hughem Jackmanem. Oba sci-fi snímky měly vedle akce i společenský podtext a oba nakonec – s odřenýma ušima – byly ziskové. *Elysium* si však vysloužilo jen průměrné recenze a *Chappie* silně podprůměrné. Blomkamp se pokusil přejít k nezávislé produkci, jeho digitální horor *Demonik* (Demonic, 2021), vzniklý mimochodem s českou postprodukční účastí, je ale vysloveně špatný.

Jak si vysvětlit režisérův bleskový vzestup a následný setrvalý pád? Jedná se o zmaritou šanci, planou naději, anebo se díváme špatně? Je třeba připomenout, že tvůrce měl během své rané éry velké štěstí. Svě první krátké filmy točil v době, kdy počítačové triky a obecně postprodukční nástroje natolik zlevnily, že díla vypuštěná rovnou na YouTube mohla relativně snadno ohromovat svou kvalitou. Producenti velkých studií se promptně chopili příležitosti a začala nedlouhá, zato však intenzivní náborová éra. Amatérským filmařům se tak mohlo stát, že se Hollywood rozhodl investovat miliony dolarů

do přepracování jejich „virálního“ počínu do celovečerní podoby. A právě to se přihodilo v případě Blomkampova krátkého snímku *Živý v Joburgu* (Alive in Joburg, 2005) o rasové diskriminaci vesmírných vetřelců v Jihoafrické republice, v němž se zhlédl vlivný novozélandský režisér Peter Jackson. Ten po trilogii *Pán prstenů* (2001–2003) zasvětil svou kariéru vývoji trikových technologií, s Blomkampem tedy rychle našel společnou řeč a produkčně zaštitil jeho celovečerní prvotinu.

Autor versus technika

Velkou devízou *Districtu 9* bylo, že vznikl za třicet milionů dolarů, a přitom působil dojmem, že rozpočet musel být minimálně trojnásobný. Možná to je poněkud povrchní způsob, jak představit titul, jenž proslul jako trefná alegorie jihoafrického apartheidu, a tedy jako dílo důležité svým obsahem. Film nicméně stojí primárně na svých technických a formálních parametrech. Vše se v něm podržuje tomu, jak co nejefektivněji ukázat přelomové triky. Blomkamp sice pracuje mimo jiné i s pseudodokumentární estetikou, ale uchyluje se k ní spíše kvůli technologickým a finančním limitům.

District 9 byl některými kritiky oslavován jako dílo bořící žánrové hranice mezi sci-fi, autorským filmem, dokumentem, fikcí. Producent Peter Jackson přitom toužil, aby Blomkamp natočil mnohem nákladnější adaptaci populární videohry *Halo*, a *District 9* byl v tomto ohledu jakousi průpravou – měl pomoci zvýšit důvěru v začínajícího režiséra a sehnat finance pro plánovaný projekt. Specifická zápleтка snímku, který vycházel z Blomkampova krátkometrážního *Živého v Joburgu*, je částečně dílem šťastné náhody. Sešli se dva tvůrci, kteří své technologické ambice vložili do příběhu, jenž byl zrovna po ruce. Když se později Blomkamp pokoušel vymyslet nové koncepty, méně založené na vlastní zkušenosti, neuchytily se. Úspěch sci-fi debutu, který je působivý jak formální stránkou, tak sociálními tématy, má tedy pragmatické pozadí. Bílý rodák z Johannesburgu se ostatně časem dočkal výtek, že apartheid využil k vlastnímu zviditelnění. Objevila se nařčení, že černošské obyvatelstvo ve snímku ztotožnil s odpornými mimozemskými hmyzáky, aby mohl zužitkovat svůj um v oblasti počítačových triků. Možná to myslel dobře, nebyl

by nicméně prvním ani posledním bělochem, který při ztvárnění podobného tématu nedokázal opustit svůj úhel pohledu. *District 9* je sugestivní film o špatnosti apartheidu a jeho následků, nicméně je od bílých, o bílých a pro bílé. Vypráví ostatně příběh bílého úředníka, který se začne proměňovat v jednoho z vetřelců a diváka vyzývá: „Představ si, jaké to je“, místo aby onu zkušenost autenticky zachytil.

Hollywoodské bezpečí

Když přijmeme *District 9* jako v první řadě technologický projekt, a navíc jako počín, jenž byl pouze zastávkou na cestě za vysněnou adaptací hry *Halo*, jeví se filmařova následující kariéra v odlišném světle. Blomkamp má rád videohry a ve všech jeho titulech se projevuje herní struktura: povinné neinteraktivní dějové úseky, takzvané cutscény, tu střídá kinetická akce, při níž protagonisté procházejí jednotlivými levely a likvidují nepřátele, aby splnili daný úkol. Zpětně se tak zdá, že *Districtu 9* nejvíc uškodilo, že ho kritická i širší veřejnost kategorizovala v první řadě jako politický a angažovaný film a ptala se: „Co nám Blomkamp sdělí příště?“ Když nedošlo k realizaci filmu podle *Halo*, snažil se tvůrce ve svých sci-fi *Elysium* a *Chappie* vyprávět další velké příběhy o sociálních nerovnostech a stinných stránkách budoucnosti, přestože to nebyla jeho silná stránka. Proto se tak rád vrací ke krátkometrážnímu formátu a pod hlavičkou svého kanálu Oats Studios produkuje krátké filmy, v nichž může řemeslně exhibovat a hrát si, nakolik mu to finanční prostředky dovolí.

Nic z výše napsaného *Districtu 9* neubírá na potenciálu fungovat jako alegorie apartheidu. Neznamená to, že by Blomkamp svůj debut „nemyslel vážně“ a počínal si při jeho realizaci vypočítavě. Není samozřejmé, že primárně technicky nadaný režisér svou první velkou šanci využije k převyprávění politicky angažovaného příběhu. Je ale smutným paradoxem jeho kariéry, když se jako dobré rozhodnutí jeví vzdát se trápení se svými „až příliš autorskými“ projekty a skončit u *Gran Turismo*. Konečně tak natočil videoherní film, i když méně okázalý, než plánoval s *Halo*. Po dlouhé době je to krok směrem vzhůru, zároveň však vede do bezpečného náručí hollywoodského provozu.

Autor je filmový publicista.

Osamělost převozníka duší

Nezávislé indické sci-fi Přestupní stanice

Režisérka a scenáristka Arati Kadav natočila jeden z prvních indických snímků, které se pokoušejí důsledněji pracovat s motivy science fiction. Po uvedení na světových festivalech se film *Přestupní stanice* – jako ojedinělý protipól typické bollywoodské produkce – dostal na Netflix.

MARTIN MIŠŮR

Při pohledu na indickou kinematografii si leckdy nepřipouštíme určitý rozpor. Na jedné straně jde o vzdálený a rozlehlý průmysl, obtížně sledovatelný v jeho celkových proporcích. Na evropského diváka působí tajemně a unikavě, zdánlivě o něm nevíme téměř nic. Přitom právě o indických filmech pravidelně zaznívají rezolutní zobecňující soudy. Většina západního publika si ihned představí muzikálové výstupy, kuriózní žánrové kombinace a nekonečnou stopáž. Bollywood má na rozdíl od jiných velkých světových kinematografií, jako je třeba ta nigerijská, své místo v globální popkultuře. Porozumět jeho fungování je už těžší.

Indický film, podobně jako tamní divadlo, nevychází z „osvícenských“ principů realismu ani z antických tradic, neexistuje zde jasné dělení mezi komedií a tragédií a obecně se dá říct, že indické umění a myšlení je oproti tomu západnímu více vizuální, respektive audiovizuální, a méně založené na textu. Bollywoodská produkce prakticky nezná žánry v západním smyslu; většina snímků pracuje s něčím, pro co bychom v západním pojmosloví našli slova jako crossover, remake, parodie nebo intertextualita. V Indii se však jedná o přirozenou součást folkloru.

Množství podnětů

Uvedené rozpory a specifika platí také pro snímek *Přestupní stanice*, první nezávislé indické sci-fi, které se objevilo na platformě Netflix. Autorský počín režisérky Arati Kadav nicméně nejprve oběhl řadu světových festivalů a pozornost vzbudil právě tím, že se vymyká z mainstreamové indické produkce. Filosofující příběh o dvojčlenné posádce vesmírné lodi, která rutinním způsobem pod korporátní značkou provází zesnulé na cestě ke znovuzrození, je jedním z vůbec prvních tamních pokusů o vstup do vážněji míněných subžánrů space opery či hard sci-fi. Dosavadní indické snahy o sci-fi se obvykle inspirovaly západními akčními a superhrdinskými díly, ať už jde o rané pokusy jako *Superman* (1960) a *Mr. India* (1987), nebo o novější akční blockbustery *Krrish* (2006), *Enthiran* (2010) či *Ra.One* (2011). Tyto filmy si vesměs svévolně půjčovaly motivy, postavy i vizuální identitu od hollywoodských titulů typu *Hvězdných válek*, *RoboCopa* či *Matrixu*. S konvencemi západního science fiction přitom moc společného neměly.

Přestupní stanice však není typickým kostýmním rejem plným hudebních a akčních

čísel ve sci-fi kulisách; snímek pracující s hinduistickou mytologií je naopak minimalistický a přemýšlivý, ačkoli i zde se setkáme se svébytnou směsí západních a indických postupů. Při jeho sledování jsem si vybalil jeden ze směle generalizujících výroků o bollywoodském provozu, tentokrát ovšem z úst insidera, plodného indického scenáristy Sutana Gupty. Ten v knize *Bollywood: A Guidebook to Popular Hindi Cinema* (Bollywood. Průvodce populární indickou kinematografií, 2004) rezignovaně tvrdil, že indické publikum ani náhodou neuspokojí jediná, ústřední narativní linka, sahající od úvodních minut až do závěru. Diváci prý vyžadují množství přes sebe ve vršících podnětů. Na příkladu *Nebezpečné rychlosti* (Speed, 1994), americkém filmu, který se točí kolem bomby nastražené v autobuse, pak dokládal, že takto přímočaře by indický scenárista postupovat nemohl, maximálně by z hlavního motivu udělal výbušnou závěrečnou scénu.

Přestupní stanice sice mnohahodinové velko filmy bollywoodského herce Šáhrukha Khána, napsané mimo jiné právě Guptou, nepřipomíná, ale stále pracuje se směsí podnětů, které spolu komunikují tu lépe, tu hůře.

Černohumorné reinkarnace

Prostředí Netflixu navozuje pocit, že se v případě *Přestupní stanice* ocitáme v pilotní epizodě chystaného seriálu, v níž tým scenáristů testuje, které z mnoha možných prvků nakonec vypichnout. V jádru meditativní snímek ukazuje osamělé prostory vesmírné lodi a vybízí k meditacím o hranici života a smrti. Ale zápletku točící se kolem astronauta Prahasty, který je ve skutečnosti démonem, jakýmsi Smrtákem či mytickým převozníkem na druhý břeh, nechybí ani černý humor, spojený s nutností dostat mrtvé na palubu. Tento moment si scenáristka vyloženě užívá. Černohumorné jiskření přináší nadhled, zároveň ale odvádí pozornost od vážnějších aspektů díla.

Snímek se od obvyklé nablýskané bollywoodské produkce liší stopáží necelých dvou hodin i pozvolným tempem. Autorka však nestíhá zcela zachytit plíživou proměnu postav, které v konfrontaci s neodvratným osudem přehodnocují své postoje k životu (a také ke smrti a znovuzrození). Západní divák se snadno ocitá v pasti úvah o tom, zda by rozvinutí subtilnějších pasáží neprospělo proškrtání těch humorných, anebo zda by naopak nestálo za to odlehčenou linku posílit. Kuriózní žánrové

kombinace a jejich vršení jako by vybízely k tomu přetvořit dvouhodinový film v seriál a v jednotlivých epizodách pracovat s různými motivy i žánrovými postupy ve větší šíři. Anebo se více zaměřit na rozvoj postav?

Střet s neznámem

Navzdory podobným pochybám z pohledu „západního dramaturga“ zůstává *Přestupní stanice* podnětná, a to už na rovině detailů. Nabízí se otázka, komu přijdou rekvizity a design půvabnější. Zda poučenějšímu indickému publiku, schopnému v narážkách a drobnostech identifikovat „diagnózu“ situace, či zahraničním divákům, kteří možná leckdy zůstanou u turistického prožívání žánrově povědomých prvků v exotickém hávu. Science fiction má univerzální potenciál, zároveň ale dokáže absorbovat lokální traumata a regionální specifika. Stačí vzpomnout třeba na polské tituly osmdesátých let jako *Citlivá místa* (1980), *Sexmise* (1983) nebo *Ga, ga – sláva hrdinům* (1985), žánrově poučené i kontaminované tehdejšíím děním v sovětské sféře vlivu.

Z *Přestupní stanice* jen opatrně prosvítají hrátky s hinduistickými motivy, plynoucí například ze zvláštního postavení hrdiny Prahasty, který spíše než božstvem je příslušníkem technologicky vyvinutější rasy. Ale také osamělým rutinérem, kolečkem ve stroji, jenž se navíc musí potýkat s novou, povahově odlišnou pasažérkou své lodi. Snímek začínající režisérky vybízí k promýšlení toho, jak pracovat s retro budoucností a sci-fi kulisami. Na vesmírné lodi pasažéry uvítá strohé, podchlazené prostředí a posádka komunikuje skrze roztočile archivní obrazovky plné „prehistorických“ pixelů z konce minulého století. Jde o kombinaci, která přispívá k černohumorným momentům, odpovídá naturelu postav a z nízkorozpočtové nutnosti vytěžuje svébytnou poetiku. Doplňme, že děj se podle úvodních titulků odehrává koncem aktuálních dvacátých let. I díky tomuto zasazení jde o podnětný příspěvek k vědeckofantastickým vizím z blízké budoucnosti o střetu s neznámem, tentokrát však ukotvený v indických duchovních tradicích.

Autor je filmový publicista.

Přestupní stanice (Cargo). Indie 2019, 119 minut.

Scénář a režie Arati Kadav, hudba Sahar Desai, hrají Vikrant Massey, Shweta Tripathi, Nandu Madhav, Michel Dumont ad. Premiéra na Netflixu 8. 9. 2020.



Režisérka Arati Kadav natočila přemýšlivé vesmírné sci-fi, které se odlišuje od nablýskaných postupů Bollywoodu. Foto Netflix

Jak z divokých vajec

R.M.F.C. a fenomén egg punku

Australská skupina R.M.F.C. vydala po několika letech hraní debutové album *Club Hits*. Multiinstrumentalista Buz Clatworthy se na něm od eggpunkových kořenů vydává k postpunku ve stylu prvních desek Wire. Nahrávka „Fanklubu rockové hudby“ je zároveň vhodnou příležitostí podívat se blíže na subžánr egg punku.

PETR URAM



Eggpunková skupina R.M.F.C. během halloweenského vystoupení. Foto Jennifer May

Austrálie byla vždy domovem mnoha kvalitních punkových skupin, od Radio Birdman, The Saints či The Scientists po současnější Drunk Mums, Dune Rats, DZ Deathrays a v nedávné době třeba Amyl and the Sniffers. Garážová – ale také eggpunková – exploze posledních let ukazuje, že australská scéna má v tomto ohledu stále co nabídnout. Příkladem je i první dlouhohrající deska projektu R.M.F.C., která pod názvem *Club Hits* vyšla loni v listopadu.

Ze života sýrové křupky

Oproti dominantní angloamerické hudební scéně se „protinožcům“ daří prosadit na světové úrovni jen zřídka. Necháme-li stranou hvězdy typu AC/DC, INXS nebo Nicka Cavea, představuje šestá největší země světa pro zahraniční rockové publikum zpravidla neprozkoumaný terén. O to paradoxnější situace nastává, když máme co do činění s obskurním žánrem, jehož příznivci jsou zvyklí věnovat pozornost tvůrcům i z těch nejvzdálenějších koutů zeměkoule. A právě to je případ takzvaného egg punku.

Podžánr se zrodil na počátku minulého desetiletí. Jeden z jeho průkopníků Mark Winter z amerického státu Indiana nejprve působil v nejrůznějších synthpunkových kapelách inspirovaných newyorskými Suicide či kalifornskými The Screamers. Takto ovlivněné skupiny obohacovaly klasický hardcore-punkový zvuk o syntezátory, kvůli čemuž se u mnohých punkerů setkávaly s nevěrohodným nepochopením. Po nějaké době Winter dospěl k závěru, že když ho místní punková komunita odmítá brát vážně, neexistuje důvod, proč by měl pokračovat v seriózní tvorbě.

Následně ve svých krátkodobých projektech jako The Coneheads, D.L.I.M.C. nebo C.C.T.V. kromě syntezátoru a vysoko naladěné baskytary uplatnil i absurdně humorné texty o životě s tělem sýrové křupky nebo o houbách, které rostou ze zadku. Výsledkem byla řada kazetových lo-fi nahrávek se záměrně amatérsky nakreslenými monochromními přebaly. Vzhledem k energickému tempu málokterá skladba přesáhla dvě minuty a většina koncertů netrvala déle než čtvrt hodiny. Nekompromisní DIY přístup znamenal, že nosičů a živých vystoupení – a tím pádem i fanoušků – bylo pomálu. Díky internetu se nicméně tehdy nově pojmenovanému egg punku

přece jen podařilo udělat malou díru do světa a doputovat až do Austrálie.

Fanklub rockové hudby

Ačkoli Winter a jeho soupoutníci celkem jasně nastínili, kudy by se měl egg punk ubírat, mnozí následovníci pojali subžánr po svém. Buz Clatworthy z R.M.F.C. tak podobně jako nashvillští Snõoper nebo australský projekt Tee Vee Repairmann omezil roli syntezátoru, který se jinak mezi australskými eggpunkovými kapelami těší snad ještě větší oblibě než ve Spojených státech. Jako určující rys egg punku zůstala neserióznost a absence agrese, často považované za nedílnou součást prototypického „chain punku“. Oproti tomu eggpunkerů navazují spíše na kapely jako The Dictators, The Toy Dolls nebo The Dickies, případně na postpunkové Devo či Talking Heads. Právě o „post“ variantě žánru má nicméně skladatel a multiinstrumentalista Buz Clatworthy dost specifickou představu, která se odchyluje od obligátního mísení Interpolu a Joy Division.

V průvodním textu na bandcampové stránce alba *Club Hits* se dočteme, že základním kamenem postpunku jsou první tři desky anglické skupiny Wire, jež byla „post“ ještě předtím, než punk vůbec stihl s koncem sedmdesátých let poprvé zemřít. Ve vtipném textu dokonce zazní troufalá otázka: Komu jinému než právě R.M.F.C. neboli „Rock Music Fan Clubu“ by se mělo jako vůbec první kapele v dějinách podařit zkombinovat zvuk trojice nejstarších wireovských alb? Pomineme-li záměrnou nabubřelost tohoto prohlášení, je namístě podotknout, že takový husarský kousek by patrně vedl k dost rozháranému výsledku, poněvadž zatímco debut *Pink Flag* (1977) hýřil přímočarým hospodským punkem, třetí album *154* (1979) by svým experimentálním charakterem pokus o konzistentní syntézu nejspíš tříštilo.

Jak název napovídá, *Club Hits* jsou kolekci skladeb vypilovaných během klubových koncertů, zároveň je ale z uspořádání desky patrná zmiňovaná trajektorie vytyčená deskami Wire – od vyložené eggpunkového energického tracku Spectrum po téměř pětiminutovou temně postpunkovou meditaci Rock Tune. Clatworthymu se tak podařilo zachytit vlastní tvůrčí evoluci, již dle vlastních slov započal už jako dvouleté batole... Podobné zkazky dobře

ilustrují nadsled hudebníků řazených k egg punku. V rozhovoru pro sydneyjské *FBI Radio* pak Clatworthy žertuje, že jelikož si všechno skládá a nahrává sám, hráči jeho skupiny jsou nahraditelní, a pokud si nenajdou čas vystupovat, prostě je bez okolků vyhodí.

Pod skořápkou

Přes veškerý humor a lehkovážnost však můžeme z debutového alba vyčíst ambice, jaké se u většiny eggpunkových interpretů nevidí. Patrné je to už z přebalu s malbou od Oscara Suliche. Obálky starších nahrávek R.M.F.C. měly typické jednobarevné pozadí a obsahovaly koláže z černobílých fotek. Obdobný vizuál ostatně používají i kolegové z Gee Tee, kteří se jako mnozí další eggpunkerů aspoň symbolicky straní publicity – mimo jiné i tím, že jejich zpěvák vystupuje v lyžařské masce. Zatímco lidé jako Mark Winter dělají vše proto, aby se vyhnuli i pouhému undergroundovému výsluní, Clatworthy se nezdárá poskytovat rozhovory a rozebírat vlastní produkci.

Jistou ctižádost můžeme rozpoznat i v kompaktním mixu nahrávky. Lo-fi estetika sice zůstává zachována (projevuje se především horší srozumitelností vokálů utopených v hutných kytarových riffech), i tak ale dokážeme zachytit Clatworthyho kritiku neodvratnosti digitalizace v písni Access nebo jeho negativní vnímání modernity a lidského údělu vůbec ve většině ostatních minimalistických textů, jež vyměnily eggpunkovou lehkost za postpunkový pesimismus: „Mění se na špinu / horší se / lidský rozpor...“ Celkový zvuk desky ale dává jasně najevo, že hlavní úlohu zde má hudba, nikoli slovo.

Kvůli sarkastické povaze egg punku je těžké určit, do jaké míry se jedná o vážný pokus o post punk a nakolik o parodický komentář. Tvorba R.M.F.C. trpí paradoxem spojeným s výsadou dvorních šašků, kteří bez ohledu na zamýšlený smysl svého sdělení nemohou očekávat, že je někdo bude brát vážně. „Klubové hity“ nicméně ukazují, co se stane, když hudebníci řazení k danému podžánru zatouží alespoň trochu vyjít z jeho stínu. Jak zpívají jiní populární Australané: „Je dlouhá cesta na vrchol, / jestli chceš hrát rock’n’roll.“

Autor je překladatel.

R.M.F.C.: Club Hits. Anti Fade 2023.

Hudba plná zvratů

Polámané písně skupiny Zimní pneu

Zimní pneu patří k vydavatelsky nejplodnějším kapelám české alternativní scény. Nahrávka *Kam jdeš s tím bigbitem* se vyznačuje autentickým lo-fi zvukem, stylovou i instrumentační pestrostí a potmělou náladou. Navzdory všem podivnostem jde v první řadě o silné písničkové album.

TOMÁŠ PROCHÁZKA

Za projektem Zimní pneu, jemuž během posledních tří let vyšly na značce Polí5 hned čtyři tituly, stojí dvojice Jan Vinkler a František Alferi. Jedním z jejich dvou loňských počinů je album s názvem *Kam jdeš s tím bigbitem*. Nahrávka je dostupná na kasetě, případně si ji lze stáhnout za dobrovolný příspěvek z bandcampového profilu vydavatelství.

Umění recyklace

V tvorbě dua se často objevují odkazy na tramské a folkové písně, někdy zamlžené, jindy naopak zcela přímočaré – jako na samém začátku desky *Kam jdeš s tím bigbitem*, kde se cituje Žalmanova Jantarová země z roku 1990. Podobnost s originálem ale netrvá ani pár vteřin, píseň je okamžitě kontaminována temnější náladou, která vydrží po celý zbytek nahrávky. Přes veškerou potmělost a nejružnější zvukové podivnosti se ale jedná opravdu o písničkové album, nikoli o kolekci experimentálních kompozic. Vinkler a Alferi jsou zruční recyklátoři a ve svých písních dokážou zúročit nejen své folkové a tramské kořeny, ale také lásku k metalu, disku nebo jazzu. Všechny zmíněné vlivy jsou pospojovány lepidlem rafinovaně disonantního zvuku, který je zaručeně domácí výroby.

Kam jdeš s tím bigbitem je velmi pestrá kolekce. Mnohdy jde o „polámané“ a vlastně vcelku strašidelné písně zpívané lehce rozklíženým hlasem. Od zkreslených ostinat se plynule přechází k disharmonickým dechovým partům, folkovou kytaru střídá

metalové burácení a zapojují se i nepříliš obvyklé nástroje, jako jsou niněra nebo dudy. Duo Vinkler–Alferi s přispěním řady hostů servíruje publiku psychedelii na vysoké úrovni, ale bez použití obligátních psychedelických přísad.

Mezi skladbami se nečekaně objeví i mantara Om Tryambakam Yajamahe, která zahání smrt a nemoci. Bylo potřeba ochránit posluchače na cestě temným světem alba, nebo jim naopak poskytnout ochranu před světem „tam venku“? Nahrávka nepodává návod ani vysvětlení. Atmosféru trochu rozsvítí píseň Diano, pseudodiskotéková pohlednice z koupaliště v Úštěku – i ta se ale nakonec propadá do lynchovských hlubin. Může za to malinovka říznutá nějakým halucinogenem, nebo snad bong, který v závěru vehementně nabízí MC Křapka?

Autentické lo-fi

Vinkler s Alferim se v rozhovoru pro Radio Proglas svěřili, že zamýšleli vytvořit velmi propracované album, zpětně to však hodnotí jako špatnou strategii; současně zmínili svůj zájem o rychlou, spontánní tvorbu, v jejímž výsledném tvaru zůstává otisknut celý pracovní proces. Tato inklinace se podle jejich vlastních slov projevila na následující desce *Satellity* (2023). Ačkoli i nejnovější počin je podle mě vynikající, za vrchol jejich dosavadní tvorby považují právě album *Kam jdeš s tím bigbitem* – pro jeho pestrost, promyšlené změny a neuchopitelnou atmosféru, plnou špinavých zvuků, prapodivných disonancí i stylových zvratů. Stopy po pracovním procesu se nakonec dají rozpoznat i zde; přinejmenším jsou zjevnější než u většiny současných kapel.

Zimní pneu jsou naprosto ojedinělý zjev české alternativní scény. Jejich lo-fi zvuk vzniká autenticky, nikoli postprodukčními zásahy a používáním „přírodních identických“ ingrediencí. Perfekcionisté by ho mohli snadno považovat za nedokonalý, ale právě nedokonalost mixu tvoří velkou část kouzla desky. Pokud by vznikala v regulérním studiu se standardní zvukovou produkcí, její charakter by byl nepochybně úplně odlišný. Jak by se dalo s materiálem nahraným a smíchaným v domácích podmínkách dál pracovat, ukazuje jedna ze starších desek dua, *Kaštan v kapsách* z roku 2021, zmasterovaná



Ilustrace Tadeáše Poláka na obalu kazety *Kam jdeš s tím bigbitem*

Tomášem Tkáčem: špína se z nahrávky zcela nevytratila, zvuk je ale výrazně čitelnější. Spolupráce podobného typu by se mohla stát dobrou strategií pro budoucí počiny projektu.

Album *Kam jdeš s tím bigbitem* se nebojí označit za jeden z nejpozoruhodnějších

českých hudebních titulů uplynulého roku. Kdo si umí užít divnou hudbu, ten by neměl tuto desku – ani další tvorbu skupiny – nechat bez povšimnutí.

Autor je hudebník a divadelník.

Zimní pneu: *Kam jdeš s tím bigbitem*. Polí5 2023.

hudební zápisník

V pasáži mezi minulostí a budoucností

BENJAMIN SLAVÍK

Britská kapela Slowdive na svém nedávném pražském koncertě zahrála patnáct skladeb – z toho devět z devadesátých let. Skoro se zdá, že minulost skupiny, která se v polovině devadesátých rozpadla a v roce 2014 obnovila činnost, je pro posluchače důležitější než její současnost. Vzhledem ke kvalitě loňského alba *Everything Is Alive* by přitom byla škoda zařadit Slowdive po bok různých unavených legend.

Volba skladeb, ze kterých kapely skládají své koncertní sety, není vůbec marginální záležitost. Už delší dobu totiž platí, že většina příjmů hudebních interpretů pochází ze živých vystoupení, což jistě nevybízí

k přílišnému riskování a narušování očekávání publika. V případě Slowdive je fakt, že koncerty sestávají z nejúspěšnějších skladeb svého repertoáru, těžko pominutelný už proto, že největší prostor dostaly písně z desky *Souvlaki*, jež vyšla před více než třiceti lety, v roce 1993. Nechci tu ale vzdychat nad tím, že se kapela, která prošla kreativním rozvíjením svého zvuku, uchyluje k povrchnímu uspokojování fanoušků; jde o obecnější problém. V jaké pozici se nachází známá skupina, když se po letech vrací na scénou? A jakou roli v tom hraje invenčnost její aktuální tvorby?

Situace navracející se kapely mnohdy bývá interpretována až cynicky pragmatickým způsobem: podle sdíleného předpokladu cílí zejména na publikum, které ji poslouchalo už dříve. Úspěšnost comebacku pak bývá hodnocena podle toho, zda nová deska nevrhá špatné světlo na ty předchozí. Nostalgicky naladěný posluchač očekává, že pokud budou nové skladby dobré, zažije při nich totéž, co zažíval u těch starších. Na umělce je zkrátka kladen nárok, aby vyvolal předpokládané emoce. Koncerty Slowdive tomuto požadavku vyhovují. Pokud se ale podíváme na jejich alba, ukáže se věc v jiném světle. Stačí letmý náhled na diskografii Slowdive, abychom si

uvědomili, že britská kapela nikdy nefungovala v „servisním“ modu.

Slowdive jsou vnímáni jako legenda nezávislé scény devadesátých let zejména proto, že se po svém debutu *Just for a Day* (1991) stali symbolem stylu shoegaze; jindy bývají řazeni k příbuznému, jen vágně vymezenému dream popu. Zároveň ale platí, že každá jejich nahrávka byla svým způsobem překvapivá, čímž se společně s My Bloody Valentine odlišují od jiných reprezentantů tohoto žánru. Příkladem byl experimentální *Pygmalion* (1995), poslední album skupiny před přerušením činnosti, na němž kapela zkoumala, kam až lze zajít v rozkládání konvenčních písňových struktur. Než se Slowdive po téměř dvacetileté pauze dali znovu dohromady, ptali se hudební kritici, proč skupina vlastně skončila. Byl *Pygmalion* završením jejich tvůrčího hledání? Anebo hudební scénou opustili, protože album nebylo příliš úspěšné? Mnohem důležitější však je uvědomit si, že Slowdive nikdy nestavěli na klíše či trademarcích a vždy dělali vše pro to, aby se nestali muzeálním exponátem určité estetiky, jak se to přihodilo například skupině Ride.

Shoegaze bývá popisován jako hudba introvertů. Pojmenování odkazuje k pohledům hráčů upřeným dolů, na špičky bot: jako by

nebyli schopni přímého pohledu do očí. Je pravda, že na první desce Slowdive skutečně vytvořili kytarovou mlhu, v níž se posluchači mohli „schovat před světem“, následující nahrávky ale vykazovaly mnohem větší míru sebevědomí. Prozkoumávání zvukových krajin zde není ani tak útekem, jako spíš nomádským objevováním nových území.

Everything Is Alive určitě není tak radikální album, jakým byl *Pygmalion*. Avšak rozhodně se na něm Slowdive nepohybují v bezpečném teritoriu, spíše jako by své posluchače učili orientovat se v nejistém či neprobádaném území. Zdá se mi, že zatímco v devadesátých a nultých letech křehcí introverti vyznávali eskapismus, dnes se snaží hledat cesty, jak svou citlivost projevit. Křehkost přestává být stigmatem, práce s emocemi je všeobecně sdíleným tématem a ceněnou dovedností.

Dodejme, že Slowdive se nebojí své zvukové krajiny konfrontovat s novými, nejistými prvky – výraznější podíl získávají například elektronické plochy. Tím zřetelnější je ovšem zmíněný paradox: zatímco studiová nahrávka svědčí o napojení na témata a pocity současného světa, koncerty nostalgicky odkazují do minulosti. Myslím, že je to škoda. I tak jsem si ale vystoupení Slowdive užil.

Autor je hudební publicista.

MARCH

2-03 KŘEST VOLE
“SLIBUJI ZA VŠECHNY”
W/FRISK
MÖRKHIMMEL
PROTIJED
DENIM

7-03 ABAZIYA
MIRAŽDŽIKA
KŘEST ALBA

9-03 HELL MILITIA
CHAOS INVOCATION
STÍNY PLAMENŮ
MALLEPHYR

14-03 COLD MEAT PARTY
FOTBAL
AVIARY

15-03 FUNKYZEIT:
NANEBEVZETÍ

21-03 SQUARED CIRCLES
SHO DAWGS
VOTOX B2B EXCENTRIC

22-03 CONGRESS VII

23-03 UMBRA CONSCIENCIA
HÄXENZIJKELL
ULTIMA NEGAT
VOLUPTAS

25-03 SBP4
СБПЧ

UNDERDOGS' PROGRAMME

FB / IG
@UNDERDOGS PRAGUE

NADRAŽNÍ 3, PRAHA 5

Kultura v Městské knihovně v Praze

**Městská
knihovna
v Praze**

PRAHA
PRAHA
PRAHA
PRAHA

11. 3. 19.00
Fenomén poutnictví:
Pestré tváře poutnictví

4. 3. 19.00
Prinzhornova sbírka –
objev tvorby
duševně nemocných

18. 3. - 28. 3.
Jeden svět

5. 3. 19.00
Chudácci

Ústřední knihovna,
Mariánské nám. 1, Praha 1

Více na mlp.cz/akce



**Mary Lattimore
+ Humming Amps
10. 3. 2024
MeetFactory (Music)**



MeetFactory je v roce 2024
podporována grantem hl. m.
Prahy ve výši 12.000.000 Kč.



Co-funded by
the European Union



MeetFactory is supported in 2024
by a grant from the City of Prague
amounting to 12.000.000 CZK.

O síle křehkosti

Vídeňská výstava textilu a keramiky

Výstava HARD/SOFT ve vídeňském uměleckoprůmyslovém muzeu MAK představuje umění textilu a keramiky v úzkém sepětí s dějinami feminismu. S pomocí historických příkladů ukazuje potenciál řemeslných technik, jejichž obliba v současném umění nabírá na síle.

DAVID BLÁHA

Přestože výstava *HARD/SOFT* ve vídeňském uměleckoprůmyslovém muzeu MAK (Museum für angewandte Kunst) nese podtitul „Textil a keramika v současném umění“, rozhodně se nejedná o pouhou přehlídku uměleckých děl z posledních let. Naopak. Kurátorkám Bärbel Vischer a Antje Prisker se začleněním několika výrazných děl staršího data mezi ta současná daří v intimně osvětlených prostorech galerie vykreslit komplexní příběh, který odkazuje simultánně k několika typům emancipace, jež v těchto oborech ve 20. století proběhly, a šířeji k boji za rovnost a otevřenost.

Řemeslo jako umění

Základním kamenem, na němž výstava stojí, je dnes už samozřejmé uznání objektů vytvořených z materiálů, které jsou tradičně spjaté s užitým řemeslem a designem, za hodné slova „umění“. V současné postkonceptuální a postmediální době to sice už není téma k diskusi, nicméně právě instituce, ve které se současná expozice nachází, nám připomíná, že tomu tak nebylo vždy. Zatím poslední vlna zvýšeného zájmu o práci s textilem či keramikou, která se běžně vyučuje spíše na uměleckoprůmyslových školách než na akademických výtvarného umění, trvá už přes deset let, a tak o vynikající příklady z nedávné doby není nouze. Vystavena jsou však také některá kanonická díla, která v šedesátých a sedmdesátých letech 20. století napomohla ke konečnému uznání „druhotných“ materiálů, zejména textilu, za plnohodnotné médium uměleckého vyjádření.

Textilní výrobky přitahovaly spolu se sklem a keramikou pozornost na mezinárodních přehlídkách padesátých a šedesátých let, kdy vlády vkládaly velké úsilí do rozvoje nových materiálů a technik. Zájem o design a umělecké řemeslo existoval na obou stranách železné opony a zapadal do soutěže světových velmocí o to, kdo se předvede s lepší kvalitou života a novými technologiemi. Mezinárodní přehlídky byly pečlivě sledovanými místy klání, z nichž mimo jiné s velkou slávou vyšlo české sklo, prezentované na výstavě Expo 58 v Bruselu. Výtvarný potenciál „umění vláknů“ (jak o „fiber art“ psala historička umění a teoretička designu Milena Lamarová) se definitivně projevil na mezinárodních výstavách textilního umění, jakou bylo bienále tapiserie v Lausanne (1962–1995) nebo trienále tapiserie v Lodži (od 1972).

Jak píše Markéta Vinglerová v katalogu k výstavě *Pocta suknu* (2018) v humpolecké galerii 8smička, „prestiž polské tapiserie a vůbec textilního umění umocnila také zásadní výstava textilu *Wall Hangings* v Museum of Modern Art v New Yorku roku 1969, která vůbec poprvé na mezinárodní scéně představila monumentální textilní díla“. Toto zásadní období v dějinách textilního umění zastupují v hlavní hale MAKu dva několikametrové *Abakany*, impozantní, zneklidňujícím způsobem pokřivené objekty připomínající prázdné obleky od polské umělkyně Magdaleny Abakanowicz z roku 1974, ale také poněkud nenápadný objekt *Six Legs* amerického minimalisty Roberta Morrisa z roku 1968. S Morrisem dobře komunikuje práce západoněmeckého umělce Franze Erharda Walthera z počátku osmdesátých let; na Abakanowicz zase sebevědomou monumentalitou reaguje loni dokončené dílo české umělkyně Kláry Hosnedlové. Instalace se tak nadržuje nějaké představy vývoje, ale vytváří asociace napříč časem a prostorem.

Jemná ženská práce

I když se kurátorky v úvodním textu jen lehce dotýkají tvrzení, že textil a keramika bývaly v evropském kontextu historicky spojovány s „jemnou“ prací (ke které byly ženy od dětství

směřovány, zatímco muži se věnovali kame-nosochařství a olejomalbě), a vystavená díla tak inherentně souvisí s otázkami genderu a patriarchátu, nakonec nechávají mluvit samotné autorky a autory. Postupné historické zrovnoprávnění „podružných“ materiálů ve světě výtvarného umění se nepřekvapivě překrývá s historickými vlnami feminismu a boji za rovnoprávnost žen (v ideálním světě by na výstavě určité nechyběla kanonická instalace Judy Chicago *The Dinner Party* z druhé poloviny sedmdesátých let). Genderovou nerovností zatížená historie obou představených oborů navíc dodává umělkyním bohatý materiál ke zpětné reflexi, a samotné řemeslo se tak stává předmětem zkoumání – jako v případě slovenské umělkyně Denisy Lehocké, která ve vystavených pracích z posledních let odkazuje k tradičnímu ručnímu vyšívání a naplňuje je



Klára Hosnedlová: Bez názvu (ze série To Infinity), 2023. Foto MAK / Georg Maye

osobními významy, nebo u Rakušanky Hildegardy Absalon, jejíž *Selbstportrait als Penelope* z roku 1982 se skládá z metaautoportrétu, ve kterém vidíme umělkyni tkající obraz sebe samé, jak tká obraz sebe samé atd.

Keramické umění, pro své skromnější rozměry poněkud zanikající mezi objemnými textilními instalacemi, dostává největší prostor v závěru výstavy, kde se nachází celá stěna obložená jakýmsi „masko-kachlemi“ od rakouského uměleckého kolektivu Gelitin. Několik desítek humorných, ironických, ale velmi kvalitně řemeslně zpracovaných masek pracuje s hybriditou, tělesností a sexuálními narážkami, jež dobře zapadají do témat výstavy a s nadsázkou podrývají jejich vážnost. Zbýlá díla z pálené hlíny a porcelánu ale jako by se držela v pozadí, hrála podružnou roli a nedokázala tak dobře komunikovat s diváctvem – do určité míry z toho důvodu, že několikametrové tapiserie a měkké sochy na sebe přirozeně přitahují více pozornosti, ale snad i proto, že nejsou doplněna klíčovými historickými pracemi, jako je tomu u textilu.

Pozornost namísto toho upoutá rozměrná pozdně surrealistická instalace Dorothy Tanning *Hôtel du Pavot, Chambre 202* z let 1970–1973, a nejen proto, že se jedná o rozměrnou rekonstrukci celého hotelového pokoje, ve kterém se na různých nečekaných místech vynořují ze stěn a nábytku podivná amorfní těla. V MAKu je prezentováno nemálo děl, která jejich autorky vytvořily až po šedesátém roku života, v pozdním období své tvůrčí kariéry: Tanning se narodila roku 1910; geometrické textilní návrhy Anny Andre-ey (1917–2008) pocházejí ze šedesátých a konce sedmdesátých let; sešívání nástěnné objekty Sheily Hicks (narozené 1934)

vznikly v roce 2018. Vystavená díla s formálně, obsahově i společensky naprosto rozdílnými významy a souvislostmi spojuje vytrvalost a dlouhodobá vize jejich tvůrkyň.

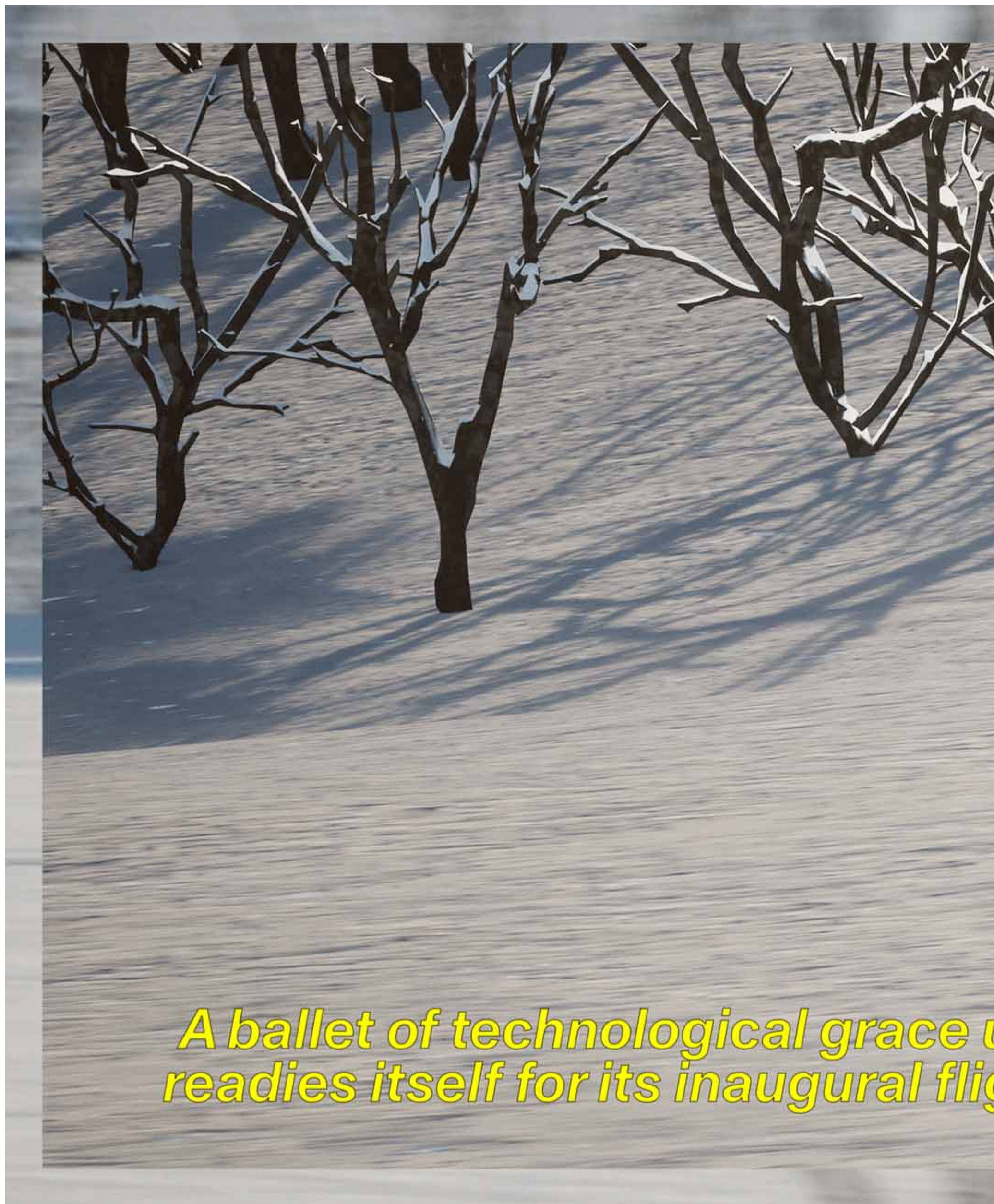
Současné vhledy

Na výstavě však není k vidění jen historický euroamerický kontext. Kurátorky se drží feministické linie důsledně až do jejich současných podob, kdy se k osvobození od rigidních akademických kategorií, kterým se kdysi vzepřelo „ženské“ textilní umění, přidávají témata dekolonizace a klimatické krize. Ačkoli by bylo lehké sklouznout k idealizovanému obrazu femininního umění harmonicky naladěného na planetu Zemi jako protikladu k ničivé nadvládě západního bílého muže, výstava se vyhýbá patosu a zjednodušením. Brazílská umělkyně Sonia Gomes vystavuje

propracované sešívání objekty, které vytváří z nalezených nebo darovaných materiálů, čímž ukazuje, že nejsou potřeba žádné drahé materiály nebo složité pletací stroje. Ghana El Anatsui vytvořil z recyklovaného plastu impozantní tapiserii, která dokazuje, že „fiber art“ nemusí vznikat – a nevzniká – jen s užitím klasických vláken.

Přehlídka *HARD/SOFT* tak překvapivě pečlivou kompozicí uměleckých děl z posledních šedesáti let potvrzuje, že umělecká tvorba s užitím textilních materiálů a keramiky není pouze módním výstřelkem poslední doby unavené virtuálním prostředím, ale stále silnější linií vyjádření, která má své pevné základy a je v souladu se současnou vlnou intersekcionalního ekofeminismu. Jediným nedostatkem je chladná distance muzejního prostoru – na objekty, jež jsou v principu haptické, si z pochopitelných důvodů nesmíte sáhnout, ale pouze kroužit kolem a pozorovat je z dostatečného odstupu (s kustodem stojícím opodál), aby se náhodou nepoškodily. Prezentace děl je tím pádem silně estetizovaná a k některým je poněkud složité najít si vztah, nicméně to je neřešitelný problém zakotvený přímo v daných materiálech. Přesto je i bez dlouhých kurátorských textů jasné, že expozice v uměleckoprůmyslových muzeích mohou k problémům současného světa promlouvat neméně naléhavě a pro své přesahy do řemesla a designu často i výstižněji než galerie současného umění. V jemnosti a zdánlivé křehkosti textilu a keramiky se totiž skrývá jejich síla.

HARD/SOFT. Textiles and Ceramics in Contemporary Art. MAK – Museum für angewandte Kunst, Vídeň, 13. 12. 2023 – 20. 5. 2024.



*A ballet of technological grace u
readies itself for its inaugural flig*

Stefan Maier: Maidenflight, záběr z dvoukanálové audiovizuální instalace, 2024



unfolds, as the drone
ght into the unknown.

Otázek doprovázejících vývoj a používání umělé inteligence stále přibývá. Od etiky shromažďování a využívání dat (a kreativní práce) při trénování jazykových modelů až po „deep fake“ pornografii. Může nás umělá inteligence vyvést z klimatické krize? A nahradí nás v kreativních nebo technických profesích? Stefan Maier ve své tvorbě přistupuje k těmto otázkám hravou a lehce cynickou formou. Při pozorování, jak dron naváděný umělou inteligencí opakovaně naráží do překážek a padá, se nám svírá žaludek, jak je nám malého plastového objektu líto. Znamý hlas Davida Attenborougha jako by nás ujišťoval, že malý bezbranný dron se příliš neliší od mláděte antilopy prchajícího před gepardem. V průvodním komentáři, napsaném umělou inteligencí, slyšíme: „Narozený do světa technologií, malý dron čelí své zatím největší zkoušce – vyletět z hnízda a protnout vznešenou pustinu oblohy.“

anto_nie

Když se vydávám na cestu rozlehlým ledovým terénem, skrytý v jeho čistém, bílém objetí, proniká mnou štiplavý chlad a připomíná mi nelitostnou povahu této zmrzlé divočiny. Jemný vánek mě hladí po tvářích, až mi běhá mráz po zádech, ale uprostřed zimního ticha se z dálky ozývá zvláštní zvuk. Je to zvuk, který se nepodobá žádnému jinému a rezonuje zasněženou krajinou s podivným půvabem. Zvědavě se vydávám dál, přitahován ke zdroji té záhadné melodie. A tam, pod pokrývkou třpytivých sněhových vloček, spatřím pozoruhodný výjev – dron s křídly roztaženými jakoby v očekávání, připravený k prvnímu letu zimní oblohou.

Stefan Maier

anto_nie je umělkyně a facilitátorka s kořeny v aktivistickém prostředí. Ve své práci se věnuje různým přístupům k péči – mimo jiné vede workshopy a edukační programy zaměřené na kolektivní odolnost a bylinkářství. Pracuje také s 3D, herními enginy, imerzivním zvukem a dalšími způsoby vytváření komunitních nefyzických prostor. V současné době studuje na vídeňské vysoké škole uměleckoprůmyslové Die Angewandte.

Stefan Maier je umělec pracující v oblasti nových médií; původně vystudoval architekturu. Ve své tvorbě sleduje, jak by technologie mohla změnit naše smyslové vnímání a způsob komunikace. Ve snaze o nebinární chápání fyzické a digitální sféry se zabývá prolínáním lidských a environmentálních potřeb, materiálního a nemateriálního, přírodních entit, historie a fikcí. Žije a působí ve Vídni.

Obři už nebzdí, ale prdí

Gargantua a Pantagruel, zásadní dílo francouzského humanisty François Rabelaise, začíná vycházet v novém českém překladu, v němž je děj přesazen do jižních Čech. Jak připomíná vysvětlující komentář v prvním svazku, za rabelaisovskou komikou stojí nejen karnevalové veselí, ale i groteskno válečných hrůz.

ADAM TOMÁŠ

Po takřka sto letech od prvního českého překladu jednoho z nejslavnějších renesančních děl vyšla první kniha Rabelaisova opusu *Gargantua a Pantagruel* (1532–1564) v novém, komentovaném překladu. Příběhy dvou titulních obrů jsou klenotem francouzské kultury a staly se i oblíbeným a zásadním (byť nepřímým a problematickým) pramenem pro kulturní historiky středověku a renesance. Komentář k novému překladu nicméně na tento rozměr, který do díla projektovala zejména práce Michaila Bachtina z šedesátých let 20. století, rezignuje a dílo uvádí spíše do společensko-politického než kulturního kontextu – což není o nic méně zajímavé.

Od Loiry k Otavě

Fragmenty původně pětidílného celku byly do češtiny překládány od počátku minulého století, nicméně vcelku vyšly jako *Život Gargantuův a Pantagruelův* až v roce 1931. Za překladem stál kolektiv okolo Prokopa Haškovece s názvem Jihočeská Theléma. Byla to skupina mladých romanistů, kteří se dali dohromady právě za účelem přeložení tohoto nepřeložitelného díla. Výsledek jejich práce z prvních desetiletí minulého století byl už od vydání oceňován jako překladatelský vrchol, a to i ve světovém měřítku. Haškovcovu týmu se totiž podařilo do češtiny převést i těžko přeložitelné slovní hříčky a dvojsmysly, které jsou pro Rabelaise příznačné.

Zcela nový překlad účastníků bytového semináře Martina C. Putny neboli „Cibulské Thelémy“, doprovázený kulturně-historickým komentářem (o němž se postaral Putna spolu s historickým antropologem a odborníkem na dějiny vojenství Petrem Wohlmuthem), má být spíše hravou poctou Haškovcovu překladatelskému dílu a jeho aktualizací než zásadní revizí.

První očividnou změnou je převedení celého příběhu z okolí Chinonu v údolí Loiry do jižních Čech s odkazem k Jihočeské Thelémě. Nový překlad také kromě některých jmen a místopisu aktualizoval četné vulgarismy, jelikož ty původní – třeba Haškovcovo oblíbené slovo „bzdít“ – se už prakticky nepoužívají. Tato aktualizace někdy skvěle funguje zcela v rabelaisovském duchu, když se třeba z Gargantuova protivníka Pikrochola stává Pikochujos, z jeho učitele Ponokrata Pornokrates nebo z jeho matky Gargamely Garkundela; jinde působí spíš dětinsky, což však právě v Rabelaisově případě nelze vnímat jako nedostatek, ale spíš jako snahu o co nejkomplexnější naplnění původního smyslu díla. První český překlad, jakkoli byl přelomový,

totiž podléhal prvorepublikovým nárokům na mravnost, cizím jak současnému čtenáři, tak Françoisi Rabelaisovi.

Zásadním přínosem nového vydání je kulturně-historický komentář provázející překlad na každé sudé straně. Ale proč si vlastně Rabelaisovo dílo skoro půl tisíciletí od prvního vydání vyžaduje takto důkladný komentovaný překlad?

Nové podoby smrti

Autoři komentáře sice zpochybňují roli díla jakožto pramene ke zkoumání kultury, přiznávají mu ale důležitou úlohu média zachycujícího kulturně-politicko-vojenské aspekty evropského přechodu od středověku k novověku. Rabelais totiž, ačkoli je nepochybně již plně renesanční osobností, skrze své postavy reflektuje nejen svou přítomnost, ale obrací se také o dvě generace zpět do minulosti. V postavách Pantagruelových předků tak můžeme spatřovat jistou obdobu posunu evropských představ o ideálním panovníkovi od krále válečníka ke králi politikovi a následně i králi humanistovi, přičemž středověký archetyp válečnického krále je nesmlouvavě zesměšňován. Jakkoli ve střední Evropě byly tyto tendence zpožděné a následně i přerušované husitskými válkami a reformací, na Apeninském poloostrově už vrcholila renesance, což se projevilo i v sousední Francii. Když se Rabelais ve francouzském Touraine narodil, Dante už byl přes sto padesát let po smrti; byl však současníkem Michelangela, a především, což se objevuje i v komentáři, zažil nevídaný rozmach renesanční architektury zejména ve Florencii a dalších italských městských státech. Vedle pokroku uměleckého je však Rabelais rovněž svědkem pokroku ve stále sofistikovanějším zabíjení lidí na italských bojištích v první polovině 16. století. Tento kontext byl doposud překvapivě přehlížen a je dobře, že jej Wohlmuth v komentářích doplňuje.

Rozdrobenost Itálie, přetrvávající už od pádu Římské říše, vyústila do takzvaných italských válek (1494–1559) mezi suverénními městskými státy, státem papežským a vazaly Francie, tedy rodu z Valois, a proti nim stojícími vazaly i spojenci německých a španělských Habsburků. Tyto války, do nichž se v různých fázích zapojila i Anglie nebo Osmanská říše, tvoří neodmyslitelný kontext Rabelaisova díla, do něhož se očividně promítly jak jejich technologické, tak kulturní aspekty. Jak si všiml i Bachtin, byla to právě proměna válčení, která vedle kultury definitivně dovedla Evropu ze středověku do novověku.

Italské války jednak zrychlily a zesílily kontakt evropských zemí na obou stranách Alp, jednak přinesly do té doby nevídané scény na bitevních polích. Jak píše Wohlmuth, definitivně zde končí éra obrněných rytířů, jak je známe z dřívějších bitev u Kresčaku nebo Sudoměře, a nahrazují je mnohem efektivnější (a hlavně levnější) profesionální vojáci s palnými zbraněmi a dělostřelectvem. Smrt, která v nové době na bitevních polích na tyto profesionalizované vojáky číhá, už není inspirací pro epos, ale spíše pro románovou grotesknost, jak si všiml třeba Pavel Barša v *Románu a dějinách* (2022; viz A2 č. 13/2023) nebo kolektiv autorů okolo mediévistů Martina Šorma a Vojtěcha Bažanta v knize *Hranice smíchu* (2019).

Italské války přinášejí také morbidní výjevy násilí na civilistech ve městech, kde probíhají masakry, jež Rabelais převádí do groteskních obrazů souvisejících s trávicím a vylučovacím traktem. Nebozí vojáci i civilisté se tak v *Gargantuovi* často topí v řekách obrovské moči nebo jsou omylem snědzeni spolu s dobyt看em. Rabelais tehdejší historické zlomy vnímá už s krátkým odstupem a zřetelně si je uvědomuje – dokonce svou současnost sám označuje za novověk.

Filosofující opilec?

Vrátíme-li se ke hře s jazykem, i ta souvisí s tímto umíráním středověku a zrozením renesance. Mimo jasné a známé letopočty, kterými je konec středověku datován, totiž sledujeme poněkud dlouhodobější trend svědčící o přechodu z jedné epochy do druhé, a sice vytlačování latiny ze světského života a masivní vzestup vernakulárních, respektive národních jazyků. Tento kulturně-historický aspekt je v Rabelaisově díle přítomen na mnoha rovinách. Předně už tím, že Rabelais své dílo nepíše v latině, ale kombinuje různá nářečí (tehdy ještě prakticky samostatné jazyky) francouzštiny, kterou tím zároveň pomáhá kodifikovat. Vidíme zde tedy autentickou obdobu něčeho, co Umberto Eco v metaforické a fikční rovině zasadil už do hlubokého středověku v podobě mnicha Salvatora ze *Jména růže* (1980, česky 1985). Ten totiž míchá latinu s vernakulárními i zcela smyšlenými jazyky, podobně jako to často dělají Rabelaisovy postavy.

Dalším aspektem fundamentální proměny světa jsou zámořské objevy. Ve čtvrté a páté knize, které by měly být Cibulskou Thelémou v následujících letech rovněž přeloženy, se Pantagruel s družinou vydává na plavbu do věštírny sv. Lahvice, aby se poradil, zda se má

Riad Satouff

Jednou budeš ARAB 6

Kompletní komiksová série
o dospívání na Blízkém východě
طسوالا قرشلا
a nedalekém západě → baobab-books.net

Joann Sfar kreslil hrdinské fantasy, Christophe Blain dobrodružné historické příběhy, Mathieu Sapin surrealistický humor... Taký si musím najít to svoje.

V nejhorším se můžeš vrátit do Rennes.



Občas za mnou do Paříže přijel Nicolas.

Měl by ses držet sci-fi, to je žánr naší doby!



Hej, vole, neměl bys cígo?

Jasně, na



Rabelaisův renesanční smích v překladu Cibulské Thelémy

oženit. Tato cesta je jak parafrází Homérový *Odyseu*, tak i očividnou inspirací pro pozdější, především fantastické romány – za všechny zmiňme alespoň slavné *Gulliverovy cesty* (1726, česky 1852) Jonathana Swifta.

François Rabelais se narodil nejspíš v roce 1494, tedy jen dva roky po objevení Ameriky. V době vzniku *Gargantuy* je objevování nových zemí zásadním tématem, které zcela mění paradigma myšlení o světě, zároveň ale stále ještě nejsou překonány staré topografické představy, podle kterých Evropu jako pupek světa obklopuje pomyslná hranice, za níž je neprobádaná a divoká země reprezentovaná latinským rčením *hic sunt leones* (zde jsou lvi). Pantagruelovo cestování ve čtvrté a páté knize je tak dobovou parodií na *Odyseu*, obdobně jako události na Gargantuově dvoře jsou (mnohem subtilnější) parodií *Iliady*. Odkazy k trojské válce najdeme jak v Gargantuových válkách s králem Anarchem nebo Pikrocholem (Pikochujem), tak v Pantagruelově bitvě s armádou antropomorfizovaných jitrnic.

A konečně, důležité je i to, že Rabelais už mohl využívat knihtisk. Jeho knihy mají obrovský úspěch a díky technologické novince se rychle šíří po celé Evropě (výtisk *Gargantuy* byl nalezen například i v knihovně Petra Voka z Rožmberka). Jakkoli ale měl Rabelais v souvislosti se zámořskými objevy a knihtiskem štěstí, v případě třetího milníku, kterým běžně vymezujeme přechod mezi epochami středověku a novověku, už tomu bylo jinak. V situaci reformačních tendencí se totiž tak trochu ocitl mezi dvěma mlýnskými kameny. Ačkoli sám byl formálně katolíkem, prokazatelně sympatizoval s evangelíky. Jeho parodie církevních struktur, hierarchie a „kněžourství“ byla katolíkům pochopitelně trnem v oku, nicméně k pozdějšímu ideálu kalvínského puritánství má rovněž daleko. A aby toho nebylo málo, Rabelais zesměšňuje i scholastickou filosofii, která však v jeho době stále dominuje na univerzitách. Zastání tedy těžko hledá i na akademické půdě.

V jeho díle najdeme určitou humanistickou filosofii dějin. Jakkoli je však Rabelais humanistou, rozhodně není osvícencem. Voltaire dokonce o dvě století později poznamená, že Shakespeare je opilý filosof, zatímco Rabelais je filosofující opilec.

Svátky bláznů

Vedle dobového filosofického, politického a vojenského kontextu, který se k Rabelaisovu dílu váže a který je důkladně rozebrán v komentářích k novému vydání, je však nutné zmínit i kontext kulturní, jímž se ve své (z politických důvodů odmítnuté) disertaci zabýval ruský literární vědec Michail Bachtin. Jeho práce je přes všechny nedostatky průlomovým – byť v jistém smyslu i spekulativním – příspěvkem k historiografii středověku a renesance. Bachtin totiž v Rabelaisově díle hledal a našel otisk lidové kultury středověku, jejíž zkoumání je kvůli negramotnosti běžných lidí té doby, a tím pádem nedostatku pramenů, problematické. Bachtin dává Rabelaise do souvislosti se středověkým a raně novověkým karnevalem i staršími svátky, jako jsou římské saturnálie (zde se nicméně zmylil), bakchanálie nebo středověké diablerie.

Budeme-li se v souvislosti s lidovou kulturou a Rabelaisovým dílem držet raně novověkých karnevalů, nalezneme hned několik paralel a zajímavých motivů. V první řadě se jedná o samotnou podstatu „fosilního záznamu“ lidové kultury. Tehdejší lid až na výjimky neuměl číst a už vůbec ne psát, takže veškeré důkazy o lidovosti karnevalů jsou buď spekulacemi, nebo jsou podloženy jen velmi nepřímo, případně s velkým časovým odstupem, jak tomu je třeba v případě obrazů Pietera Brueghela mladšího.

Navíc je lidovost těchto svátků poněkud jinou lidovostí, než jakou bychom si představovali na základě obrazů lidové kultury z 18. a 19. století. Oním lidem jsou totiž myšleni především měšťané a univerzitní studenti, případně venkované, kteří do měst jezdili prodávat a nakupovat zboží. Zde je třeba zmínit často připomínaný divadelní aspekt Rabelaisova díla a rovněž karnevalů jako takových. Díky knihtisku se totiž Rabelaisovy texty, stejně jako předlohy, z nichž vycházel, mohly relativně snadno a levně šířit a být i negramotnému lidu interpretovány karnevalovými divadelními výstupy, například během jarmarků. Bachtin upozorňuje na to, že předmluvy jednotlivých knih, ve kterých se jako vypravěč představuje samotný Rabelais, až nápadně připomínají projevy jarmarečních vyvolávačů, kteří lákali nakupující na divadelní představení.

Svátky bláznů nebo karnevaly tak rozhodně nebyly ničím výhradně lidovým nebo demokratickým, jak by Rabelaisovo dílo mohlo sugerovat, určitě ale představovaly vykročení ze zavedených pořádků – a v tomto ohledu je spojení karnevalismu raného novověku s některými motivy v díle Françoise Rabelaise nesporné. Nakonec nejde ani tak o rozpor v interpretaci pramenů, jako spíš o výsostně spekulativní psychologizaci středověké společnosti. Tam, kde Bachtin vidí autentickou lidovou kulturu, Putna dosazuje „křesťanskou důvěru až za hrob“. To je však trochu problematické. Putna to nijak zvlášť nerozvádí a jeho zájem jakožto věřícího je celkem jasný – stejně jako pozice socialisty (ne však bolševika) Bachtina.

Smích proti strachu

Jisté je, že lidové rituály procházely jak po trajektorii od původně pohanských svátků k pokřesťanství a apropriaci, tak opačným směrem (a to právě hlavně na sklonku středověku), tedy od svatých rituálů k vulgarizaci v lidové kultuře, nebo dokonce k parodii. Máme tak dvě základní polohy lidového smíchu. Jednak je to parodie vážných či svatých témat, jednak je středověký smích (jak se shodují Bachtin i Putna) směřován k tomu, co je na druhé straně a co Bachtin opakovane nazývá „tělesným dole“ v opozici vůči „duchovnímu nahoře“.

Toto převrácení směřování vzhůru je symbolizováno neustálým požíváním a vylučováním, které naopak směřuje shora dolů. Právě trávení a vylučovací trakt je zdrojem neustálého parodování svatých a vážných témat. Směšná však pro Rabelaisovy současníky byla vedle hierarchií obrácených vzhůru nohama i tatáž změna aplikovaná na zcela přízemní struktury a sociální role, stejně jako cizí smůla. Budeme-li konkrétní a připomeneme alespoň některé motivy z *Gargantuy*, jedná se například o nasazení parohů manželovi, ale také o cyklus neustálého pohlcování a vyvrhování, jež dává Bachtin (v tomto případě opravdu silně problematicky) do souvislosti se zemědělským cyklem a lidovým, „pohanským“ cyklickým časem, kopírujícím roční koloběh neustálého umírání a znovuzrození přírody – tedy nikoli s časem křesťanský lineárním.

Ať však byl rabelaisovský smích smíchem lidovým, nebo lidským, šlo o určitou antitezi paralelně působícího dobového diskursu neustálého strachu, jak jej popisuje třeba Jean Delumeau v knize *Strach na Západě ve 14.–18. století* (1978, česky 1997). Onen strach souvisí s mnoha aspekty evropského středověku, od morových ran přes chiliastické sekty až po protireformační tendence a vzestup inkvizice.

Tyto dva souběžné, přesto však protikladné aspekty evropského středověku opět nalézáme personifikované ve *Jménu růže*. Umberto Eco je totiž promítá do postav „detektiva“



Gustave Doré: Z ilustrací ke Gargantuovi, 1873

Viléma z Baskervillu a vraha Jorgeho z Burgosu. V závěrečné scéně, kdy je vrah odhalen, pak Eco dává za pravdu spíše Bachtinovu pohledu na středověký smích a jeho lidovost. Když Vilém říká, že „tak František učil lidi, aby nahlíželi věci odjinud“, Jorge mu odpoví: „Jenže my jsme vás ukázni. Viděl jsi je včera, své spolubratry. Vrátili se do našich řad, už nemluví jako prostí lidé. Proští lidé mluvit nesmějí. Tato kniha by ospravedlnila myšlenku, že jazyk prostých lidí může být nositelem pravdy. Tomu bylo třeba zabránit, a to jsem také udělal. Byl jsem rukou boží.“

Jorge se totiž v příběhu domnívá, že rabelaisovský smích by mohl člověka zbavit strachu z Boha, proto fiktivní druhý díl Aristotelovy *Poetiky*, která by tomuto veselému smíchu dala filosofické oprávnění, příznačně rabelaisovsky sní, čímž „uchrání“ lid před lidovým smíchem. Na rozdíl od časově vymezených karnevalů, kdy je smích i převrácení rolí tolerováno, jelikož po jeho skončení se vše vrátí do předchozího řádu, by podle Jorgeho Aristotelova kniha o komedii převrátila ve věčný karneval celý stávající svět, podobně jako se to z jeho pohledu už stalo v případě Viléma va františkánského řádu.

U svatého údu

Rabelaisův smích pochopitelně pro raný novověk nebyl tak nebezpečný jako fiktivní druhý díl Aristotelovy *Poetiky* pro hluboký středověk fikčního Jorgeho a Viléma, nicméně s restrikcemi se pochopitelně setkával a Rabelaisovo jméno figurovalo i v nechvalně proslulém inkvizičním seznamu Index librorum prohibitorum, tedy v seznamu knih

zakázaných katolickou církví, jenž byl definitivně zrušen až v roce 1966, byť Rabelaisovo dílo z něj bylo vyškrtáno už v roce 1900.

K rigidnímu výkladu hereze však měl Rabelais daleko, jelikož byl – jak ostatně zdůrazňuje Putna – mnohem spíše hravým reformátorem než kacířem. V jeho díle smích neničí duchovno, ale veselí a oslava důvtipu či vychytralosti a požitku jsou stavěny nad nesmyslné a hlavně pedantské „pánbíčkářství“. Pedantští mniši jsou potupně vysmíváni a stejně tak Rabelais nakládá i s liturgickým jazykem, když jeho hrdinové provolávají modlitby jako „u svatého údu“.

Snižování vysokého je v díle přítomno i na úrovni jazyka a prostupuje celým textem jak v explicitní, tak metaforické rovině: nejstrašnějším koncem pro člověka zde není smrt, ale nasazení parohů, které pak Bachtin interpretuje jako světskou a lidovou obdobu dekorizace krále nebo papeže, tedy mnohem spíš jako potupu než zradu.

Gargantua je díky své vrstevnatosti důležitým dílem nejen pro dějiny literatury, ale i z hlediska lingvistiky, kulturní antropologie a historie. Devízou nového překladu je přinejmenším to, že žádný z těchto aspektů Rabelaisova díla nenechává ležet ladem. Nový překlad je žádoucím a v českém prostředí výjimečným příspěvkem k aktualizaci či nové interpretaci díla, které v šedesátých letech podnítilo zcela nový přístup ke středověkým pramenům.

Autor je kulturní publicista.

François Rabelais: Gargantua. Přeložila Cibulská Theléma. Academia, Praha 2023, 348 stran.

Až do vítězného konce

Po více než roce jsme se opět sešli s historikem Stanislavem Tumisem, specializujícím se na prostor východní Evropy, abychom s ním hovořili o možném vývoji ruské války na Ukrajině. Došlo mimo jiné na to, proč dohoda s Rusy nepřichází v úvahu a jak se vyvíjí ukrajinská identita.

MATĚJ METELEC

Před rokem a půl [viz A2 č. 17/2022] jsme spolu mluvili o tom, jak válka akcelerovala utváření ukrajinské identity. Nastal v tomto procesu od té doby nějaký posun? Válka jej dále radikalizovala – zejména otřesné události, jako byl masakr v Buči. Dnes je mezi Rusy a Ukrajinci hluboký, takřka nepřekročitelný příkop. Pokračují tendence, které v ukrajinské společnosti vidíme minimálně od roku 2014: ti, kteří ukrajinsky neuměli, se jazyk učí, protože nechtějí mluvit rusky, a to nejen v západní části země, kde to bylo běžné, ale také na území, které bylo tradičně ruskojazyčné. Výrazně posílilo vymezování se vůči ruské kultuře a dějinám. Ukrajinské ulice bývaly plné jmen představitelů ruské kultury, což se dnes interpretuje jako snaha Ruska si Ukrajinu podmanit a kolonizovat. Typickým příkladem jsou diskuse o roli Puškina nebo Dostojevského, významných tvůrců ruské kultury, kteří jsou v současnosti označováni za imperiální autory. Jestliže před rokem 2022 byla, navzdory Putinově okupaci Krymu a podpoře donbaských separatistů, mezi Ruskem a Ukrajinou možná cesta k nějaké dohodě, dnes je velmi obtížná, až nemožná.

Před několika týdny proběhlo médií, že lvovská oblast se jako první zbavila všech pomníků ze sovětského období. Může podobné „napravení dějin“ z dlouhodobého hlediska fungovat? Zrovna ve lvovské oblasti na západě Ukrajiny není podobný proces překvapivý, vlastně se divím, že tam ty památníky tak dlouho vydržely. Probíhá utváření ukrajinské identity, k němuž by nejspíš došlo i bez války. Interpretace ukrajinských dějin bude směřovat k vymýcení všeho, co je vnímáno jako ruské, tedy i sovětské éry a sovětské paměti druhé světové války. Té se sice převážná většina ukrajinského národa účastnila na sovětské straně, ale je tu k dispozici i západoukrajinský, respektive banderovský mýtus, a v současné situaci se mnozí Ukrajinci přimykají právě k němu. Podobný proces známe i z vlastních dějin, kdy jsme se zbavovali pomníků habsburské monarchie, a to v situaci, která nebyla zdaleka tak vyhrocená, jako je dnes ta na Ukrajině. A přece docházelo k ostentativním akcím, jakou byl třeba vznik samostatné československé církve, která se okázale distancovala od církve římskokatolické, považované za oporu monarchie. O sto let později jsme už schopni se bavit o tom, že habsburské období nebylo dobou temna, ale dobové vidění bylo poměrně radikální.

Trvá v ukrajinské společnosti odhodlání vést válku až do vítězného konce, ať už to znamená cokoli, nebo převažuje únava? Únava je samozřejmě velká, válka trvá dlouho, navíc poslední rok nebyl příliš úspěšný. Plány protiofenzivy, která měla Ukrajině získat ztracená území, selhaly. Ukrajinci jsou si vědomi toho, že chybějí lidé, technika i střelivo, a to nepřispívá k dobré náladě. Nepochybně existuje mnoho Ukrajinců, kteří by se rádi vyhnuli odvodu, nebo už se nechtějí vrátit zpátky ze země, jako je třeba Česká republika, kam před válkou uprchli. Ale navzdory tomu je odhodlání ukrajinské společnosti značné a dohoda s Rusy v tuto chvíli nepřichází v úvahu. I když mnozí vidí, že z vojenského hlediska je nyní nepředstavitelné, že by dobyli zpět část země, o kterou přišli. Ale to, že Ukrajina teď povede spíš defenzivní operace, může být i výhoda.

Jak je na tom ruská společnost? Zvláště na začátku války se vzpomínalo na to, že patnáct tisíc mrtvých vojáků v Afghánistánu značnou měrou přispělo

k pádu SSSR. Ačkoliv přesná čísla neznáme, může teď ruských obětí být i desetkrát tolik – ale Putinův režim se podle všeho neotřásá. Znamená to, že je stabilnější než ten sovětský? Ukazuje se, že ani západní sankce, ani deseti tisíce mrtvých, o nichž lidé musí vědět, i když se přesná čísla tají, na ruskou společnost nemají zásadní vliv. Občas se objeví informace, že se někdo vzbouřil – žena vojáka, který bojuje na frontě, začne v parlamentu křičet a podobně –, ale většina společnosti neprotestuje. Hlavní příčinou je absence jakékoli organizované opozice. Ta byla rozmetána. Otevřeně opoziční část ruské společnosti odešla do emigrace. Frustrace může narůstat, ale není nikdo, kdo by ji artikuloval. Když svůj nesouhlas projeví jednotlivci, desítky nebo i stovky lidí, režim si s nimi snadno poradí. Takže velkou roli hraje i strach. Znam lidí z univerzit, u nichž nepochybuji, že jsou nespokojeni s tím, co se děje, ale nevidí žádnou cestu, jak tu nespokojenost projevit, aby to dávalo smysl. Ekonomicky si režim zatím dokázal navzdory všemu poradit. A nepodceňoval bych ani účinnost propagandy, jež dává těm Rusům, kteří byli frustrováni ztrátou velmocenské pozice, důvod věřit, že Rusko znovu ve světě něco znamená. Ruská televize hraje v zemi obrovskou roli a lidé většinou věří tomu, co se v ní říká. V sovětských časech se frustrace ze stavu věcí mohla projevit proto, že k tomu přišel impuls shora, od Gorbačova, a je velká otázka, zda by sovětský režim padl, kdyby býval nastoupil někdo jiný než on.

O Putinově režimu se občas v médiích mluví jako o fašistickém, to je ale spíš rétorická strategie, jejímž cílem je jeho morální odsouzení. Kam byste jej zařadil vy? A co jsou pilíře jeho stability? I politologové mají s tím zařazením problém. Pokusí Putinův režim vymezit se objevila celá řada: kleptokracie, autoritarismus, nějaká forma diktatury... Mnozí mluví prostě o „putinismu“. Dnešní těžko otřesitelná Putinova pozice je do značné míry dána tím, co jeho nástupu předcházelo. Deset let života v Jelcinově kvazidemokratickém Rusku znamenalo pro mnoho Rusů chaos, ekonomický i politický, a neuvěřitelné sociální dopady. Někteří autoři odhadují, že na počátku devadesátých let žilo až osmdesát procent obyvatel Ruska pod hranicí chudoby. A to v zemi, která do té doby byla druhou světovou supervelmocí. Kromě hospodářského propadu si tak Rusové prožili i ohromné symbolické ponížení. Mluvil jsem s řadou z těch, kteří byli tehdy mladí, a říkali mi, že zprvu podporovali Jelcina, stáli s ním na tancích před moskevským parlamentem, ale pak prošli obrovskou deziluzí. Putin měl do značné míry štěstí, že se jeho nástup trefil do období ekonomického růstu. Jeho podpora vycházela i z toho, že ruská společnost po zkušenosti devadesátých let nestála ani tak o demokracii, jako o konec chaosu jelcinovských časů. Dokázal do jisté míry zkrotit moc oligarchů, aspoň těch, kteří šli politicky proti němu. Rétorika boje proti oligarchům mu získávala politické body, ačkoli s řadou z nich potom velmi úzce spolupracoval. A konečně vítězství v Čečensku dalo spoustě lidí pocit, že Rusko bude moci znovu hrát v mezinárodních vztazích významnou roli.

Na těchto základech stojí Putinova prestiž dodnes. Svou moc pak dále upevňoval ústavními reformami, které směřovaly k autokratické formě vlády – došlo na omezení moci regionálních samospráv, likvidaci politické opozice a parlamentarismu, útoky na svobodnou žurnalistiku, která už dnes v Rusku neexistuje. Ačkoli je současný režim represivní, mám za to, že kvůli šoku z devadesátých

let by Putin dokázal i dneska vyhrát svobodné volby. Asi by je nevyhrál s osmdesáti procenty, ale třeba s šedesáti, ovšem vyhrál by je.

Oligarchové byli problém i na Ukrajině. Oranžová revoluce roku 2004 se nakonec utopila v korupčních skandálech. Povedlo se v zemi, která chce vstoupit do Evropské unie, zkrotit moc oligarchů? Už po roce 2014 byla přijata řada protikorupčních zákonů, i když je otázka, do jaké míry se dotkly těch největších oligarchů. Ze Západu přichází nepochybně velký tlak na to, aby kroky k umenšení jejich vlivu pokračovaly, ale myslím, že to jde stále poněkud pomalu. Problém Ukrajiny však nespočívá pouze v tom, že byla prostoupena mocí velkých oligarchů, kteří korumpovali třeba i ty „oranžové“ politiky. Možná ještě horší byl vliv „malých oligarchů“. Těmi jsou třeba profesori na vysokých školách, kteří berou úplatky od studentů za to, že je nechají úspěšně složit zkoušku. Zlikvidovat tenhle způsob korupce je v jistém smyslu důležitější.

V březnu se na Ukrajině měly konat prezidentské volby, ty se však kvůli válce odložily a Volodymyr Zelenskýj zůstává nadále prezidentem. V souvislosti s odvoláním šéfa ukrajinského generálního štábu Valerije Zalužného se ovšem spekulovalo o tom, že prezident má obavy z jeho politických ambicí. Obával se Zelenskýj „ukrajinského Napoleona“? Podle ukrajinské ústavy mohou být volby v této situaci odloženy, což se stalo. Ale i kdyby se konaly, nejspíš by potvrdily Zelenského ve funkci, i když se samozřejmě najdou lidé, kteří ho nevnímají jako kompetentního politika a vadí jim některé jeho populistické postoje. K těm patří neochota říkat věci, které ukrajinská společnost nechce slyšet. Když Zalužný prohlásil, že Ukrajina si nyní nemůže dovolit útočné akce proti Rusku a přechází do defenzivy, Zelenského to podle všeho velmi rozezlo a stalo se to jedním z důvodů Zalužného odvolání. Zalužný je ale na Ukrajině velmi populární, možná i víc než Zelenskýj, a ambice jít do politiky údajně má, takže úřadující prezident se možná pokusil odstavit budoucího konkurenta z viditelné pozice hlavy ukrajinského válečného úsilí. Protože volby se jednou konat budou.

Všeobecně se na Ukrajině má za to, že důvody Zalužného odvolání byly politické a osobní. Chyby, které údajně udělal, vyvažuje to, že armáda mu věří a jde za ním. To se o jeho nástupci Oleksandru Syrském říct rozhodně nedá a ta výměna může mít negativní dopady na ukrajinskou bojeschopnost. Jednak je to etnický Rus, který se nikdy nenaučil dobře ukrajinsky a s ukrajinskou národní myšlenkou se zcela neztotožňoval, a pak je to velitel „sovětského“ typu. Zalužný se snažil, aby byly ukrajinské operace šetrné z hlediska lidských ztrát. To Syrskýj nejspíš dělat nebude, ostatně byl jmenován s očekáváním, že bude postupovat agresivněji a tvrději. Ačkoli ukrajinské ztráty jsou daleko nižší než ty ruské, Ukrajina má menší lidské zdroje a musí více dbát na to, aby o ně nepřicházela. Nevím, co je na tom pravdy, ale v Moskvě z té výměny prý byli nadšeni.

V Rusku asi žádné otřesy na nejvyšších postech očekávat nemůžeme. Přitom na začátku války se každý týden objevovaly spekulace o Putinově smrtelné nemoci nebo o tom, kdo z jeho nejbližšího kruhu by ho mohl svrhnout a nahradit... Jak je to se zdravím Vladimira Putina, nevíme a tato skutečnost bude patřit k nejstřeženějším tajemstvím světa. Nicméně ať už je nemocný, nebo ne, ať už má dvojníků, kolik

Se Stanislavem Tumisem o ukrajinské identitě a Putinově válce



Stanislav Tumis. Foto Matěj Metelec

chce, krizi loňského roku jeho režim překonal a aktuálně to nevypadá, že by jej něco mohlo ohrozit – ačkoliv ruské dějiny jsou plné překvapení. Ale pokusy jako ten Prigožinův nemají velkou šanci na úspěch. Pokud by mělo dojít ke skutečnému otřesu, musely by se například vzbourit větší neruské národy a zároveň přijít tlak na změnu z vnitřního kruhu moci. Pak by mohlo dojít k procesu obdobnému tomu, k němuž došlo za první světové války, kdy se začalo carské Rusko rozkládat takovou rychlostí, že jeho rozpad nebyl nikdo schopen zastavit.

Může v současném Rusku existovat nějaká ozbrojená opozice? Jednou za pár měsíců se objeví video, kde někdo vyhlásí odboj proti Putinovu režimu, ale zpravidla to je poprvé a naposledy, kdy o dotyčné skupině slyšíme...

Je dobře, že tyhle pokusy, jakkoli efemérní, vysílají aspoň signál, že Rusko není tak jednotné, jak se režim snaží tvářit. Ale je naivní představovat si, že by podobné skupinky dokázaly něco zvrátit.

Před několika týdny poskytl Putin rozhovor americkému pravicovému novináři Tuckeru Carlsonovi, v němž mimo jiné řekl, že Rusko nemá žádné zájmy v Polsku ani v Pobaltí. Chtěl tím uklidnit Evropu? Jak moc lze podobným prohlášením věřit?
To záleží na tom, co Putin chce. Není to tak dlouho, co se objevovaly spekulace, že hledá cestu k mírové dohodě, dokonce se mluvilo o tom, že kdyby si Rusko ponechalo okupovaná území, smířil by se s tím, že by se Ukrajina stala členem NATO a vstoupila do Evropské unie. Pak by se nejspíš vytvořila nová hranice,

kteřá by připomínala železnou oponu, byt Rusko nikdy nebude tak silné, jako byl Sovětský svaz, a hranice by byla mnohem dále na východě. Je otázka, zda by takovou dohodu považovaly za přijatelnou obě strany konfliktu. Když jsem se na to ptal Ukrajinců, bylo mi řečeno, že na něco takového není ukrajinská společnost připravena.

Osobně se domnívám, že Rusko se tento rok ještě pokusí o nějaký zásadní vojenský průlom. Ukrajinci se zakopou a budou se urputně bránit a dopadne to patrně velmi podobně, jako když se loni bránili Rusové ukrajinské ofenzivě. I kdyby se ale Rusku podařil nějaký zásadní průlom a ovládlo by další části země, což nelze vyloučit, válka by pokračovala dál, protože Ukrajinci jsou odhodláni bojovat do posledního dechu.

Na druhou stranu ruští stratégové za ty dva roky války bezesporu pochopili, že celou

Ukrajinu nebo její zásadní část nezískají. Usilovat o to by znamenalo vést se Západem dlouhou a vleklou válku, ať už otevřenou, nebo v té podobě, v jaké už teď probíhá. A pro takový scénář Rusku chybějí významní spojenci, na které by se mohlo spolehnout. Každá válka trvá tak dlouho, dokud válčící společnosti nejsou natolik vyčerpané, že musí na nějakou dohodu přistoupit.

Co se stane, pokud volby v USA vyhraje Donald Trump a skutečně udělá to, co naznačoval, tedy výrazně omezí, nebo dokonce zcela zastaví podporu Ukrajině? Dokážou ji podporovat země Evropské unie samy?

V takovém případě by se Evropa musela rozhodnout, co chce. Možná by ji to konečně donutilo přestat být z vojenského hlediska závislá na Spojených státech, což, jak se ukazuje, prostě není dobře. To se týká jak podpory Ukrajiny, tak vojenských rozpočtů evropských zemí. Bude se muset rozhodnout, jestli chce Rusko zastavit na aktuální linii, nebo někdy potom na slovenských hranicích. A to bude samozřejmě stát daleko víc peněz. Zároveň je otázka, kdo se nejen ve Spojených státech, ale také v Evropě v příštích letech dostane k moci. Ale nemyslím si, že by Trump nechal Ukrajinu úplně napospas Rusku. Spíš by se snažil dospět k nějaké dohodě. Ani Trumpova Amerika si nemůže dovolit, aby Rusko zcela triumfovalo.

Takže se nedá čekat, že by se přinejmenším do výsledků amerických voleb, případně do inaugurace příštího amerického prezidenta, současná situace nějak dramaticky změnila?

Nejspíš ne. Ale může se stát leccos, Rusům se může podařit průlom na Charkov nebo Kyjev a pak by to jednání vypadalo zcela jinak. To bychom čelili úplně jiné realitě než dnes.

Mají na to Rusové kapacitu? V českých médiích byly ruská bojeschopnost i ekonomický potenciál často podávány spíš karikurně, jenže ruský válečný stroj očividně dál běží...

Rusové tu válku mohou vést úspěšně do té míry, do jaké jim to dovolí Západ. V této chvíli je jak na straně Evropské unie, tak USA vůle Ukrajinu finančně podporovat. To vysílá Rusům signál, že touhle válkou překročili „červenou linii“, na které se musí zastavit. Což by samozřejmě nebylo možné bez odhodlání Ukrajinců bojovat s nasazením, s jakým bojují.

Stanislav Tumis (nar. 1971) se jako historik zabývá především dějinami Ukrajiny a Ruska ve 20. století, ale také současnými politickými jevy postsovětského prostoru. Působí jako vědecký tajemník Ústavu východoevropských studií na FF UK. Je členem několika redakčních rad odborných časopisů a vědeckých organizací.

MÍSTO SVÍTÁNÍ

BLANKYTNÝ ALTAJ

V básních Sufiana Massalemy je to z české periferie s chatovými koloniemi a sběrnými dvory do Mosulu či Rijádu jenom kousek. Lehká melancholie, která nás snadno přenáší z místa na místo, tu není pouhým pocitem či vedlejším efektem niterného nomádství: je prací s odstíny, díky níž obrazy získávají neonovou ostrost i jemnost akvarelu a perspektiva se rozšiřuje od Atlantiku až k Altaji.

Noční spoj

noční spoj
zatačí u chatové kolonie
za okny se šikují chomáče jisker

neony pumpy září široko daleko
tajemství vyřčená na takovém místě
nejsou ničím víc než jen slovy

říkám si jestli nakonec není moje město
jen povzdechnutím řidiče kamionu
mířícího do Polska

Před večerkou

poflakujeme se s kalhotami ušpiněnými
od čerstvě natřené lavičky
říkáš že za stodolou
u sběrného dvora
mizí lidi

to se jen recyklují
na nové televizory a pračky
nesmíš taky hned všemu věřit

pomačkané linie krajiny
pozorovat přes pet lahev
pohozenou u krajnice

Vila

škvirou ve zdi koupelny
se vkrádáme do neobydlené německé vily
zplesnivělá omítka kůrou platanu

fotografie fotografie
pohlednice pohlednice

bezejmenné bezhlasné bezúčelné

anonymizovaná existence
toužím po jediné příležitosti
ztratit se z dohledu
nedat vědět

Přehrada

přehrada po bouřce
vyplavuje nafukovací čluny
výstrahy z amplionů pobřežní stráže
se šíří němým údolím

na bok převalená mršina
vnějšek je novou vrstvou důvěrně známého
existuje šílenství a šílenství
bloudění chápu jako neustálé chození

slovo návrat zní nahlas krkolomně

který druh lišejníků
ukazuje k Východu?

Ocelárna

při brigádě v ocelárně
si představuji sám sebe
daleko daleko za Dněprem

s Olegem montujeme trezory
opravujeme třmeny kozáckých sedel
z mosazi odléváme kanóny
dokud neodejde
i ten poslední demirbaš

k obědu znojemská a kolínka

Nomádské kmeny

rypadla dolu Turów přehlušují
hovory nachýlené k úsvitu

putování za neuvadajícími třešněmi
je oběžnou dráhou nomádských kmenů

míjíme rozvaliny azylových domů
nouzových přístřešků průmyslových areálů
mám strach že potkám člověka
 povědomého

minulost se stala jeřábem
čistícím si své peří ve vlnách Atlantiku

Společné večery

házíme po sobě arašidy
a vše ostatní zametáme
pod perské koberce

namodralé televizní pořady
střídají dokumenty
o jizerských slatinách

nic neplatím raději než nájem
zbydou po nás plynárny a elektrárny
prožíváme své malé mnichovy
kupujeme si na zahřátí každý vlastní peřiny

Korán

zeptala ses mě
co poslouchám
odpověděl jsem
že Korán nebo techno



Sufian Massalema

Zeitgeist

cosí absolutního znejišťuje
přeřikávám al-Fátihu přeřikávám nedodržené
sliby
střídmost pohraničních obcí horizontem
rozbřesku

sleduji co sledovat nemám
stěhováci drží hlídku před eldéenkou
důchodákem barákem rozvedených blízkých

žádám je vemte mě s sebou
do země nikoho do liminality
videoher nultých let

Metropole

rozpárané břicho oblohy
skrývá vybledlé obratle hvězd

krymští Tataři staví svá zimoviště
na předměstích metropolí
v bezpečné vzdálenosti studenému větru
linky metra

magistrály se sbíhají k zakouřeným jurtám
na přilehlém odpočívadle větším budoucnost
ze stránek damašských dívánů

pod rododendronem
u kruhového objezdu
portál do jiné dimenze
přisahám že z něj tlupa dětí
vytáhla za ocas obrovskou krysu



Ilustrace Olena Nurmamedova

* * *

rychlostní silnice stísněná
ve výdejním okénku fastfoodu

betonový strop kuchyně a
fritézový olej
tlačily na hrudník
jako bych byl pohřben zaživa

už dvakrát jsem se stal
zaměstnancem měsíce

Nokturno

naoranžovělá žárovka
nokturno stísněných chodeb
železničních koridorů kontejnerových
překladišť mototechn

teatrálnost citlivosti
u sousedů proběhla razie
zamlčené věty obcházejí policejní
pásky nechává mě to
zřeknout se jména
svého otce

místo svítání blankytný Altaj
kdybys řekla polární záře
uvěřil bych ti

Uzbeki v mešitě na Žižkově

nepozoruji
kdo chodí v dřevých ponožkách
někdy jsem to totiž já sám

voda teče narezlá
ukazují mi
jak si správně umýt uši nos nohy
jsou mi otcem i synem i čímkoliv jiným

při odchodu zdravíme důstojníky BIS
myslí si že o nás vědí
myslí si že o nich nevíme

Být Čechem

připadal jsem si
jako Čech
až do doby
než jsem si tak
připadat přestal

Uzbeki v kebabu na Žižkově

zelené zářivky
vypalují do sítnice analogové mžitky
zhmotnělé mysterium tremendum

přichází muž prohodí
dobrý den salam alejkum
objednává si z menu
dvacet čtyři let sloužil v české armádě
nemá rodinu nemá nikoho
bere jídlo mizí v soumraku

přichází Uzbek
dostávám slazený čaj
nabízí mi jídlo mimo menu

zbytek noci jsem tiše proseděl

2003

všechno je zahaleno mazlavým inkoustem
z knih naházených do Tigridu

vojáci mezi Mosulem a Tikritem
selektují lovnou zvěř
hledím s noční optikou

mžouráš v přítmi očima
jsi jeden z upocených Mongolů
o tisíc let dříve

Blízko k čemu na východ od čeho?

přestože rozkvetl šafrán
život působil pustě

to ráno lidé vypadající jako já
vraždili lidi vypadající jako já

smečka toulavých psů vycenila tesáky
a intimita se stala lhostejnou
k dotekům

Rijád v bezčasu

úspěch jakožto civilizační imperativ
jsme potomci beduinů a felahínů
obklopeni železobetonem
karakem pákistánských taxikářů

čteme si své
ve spisovné arabštině napsané
básně o taženích za Bospor za
Kavkaz

navzájem se ujišťujeme o podstatě světa
nepropadám eskapismu
uvědomuji si k obrazu svému

smrad spálených pneumatik je stejný
na parkovišti v Rijádu
v serpentínách u Jablonce

Sufian Massalema (nar. 1999) pochází z Jablonce nad Nisou, vyrůstal ve městě Smržovka v podhůří Jizerských hor. Část jeho rodiny má kořeny v Sýrii. V současnosti studuje práva a blízkovýchodní studia na Univerzitě Karlově v Praze. Několik let se věnuje slam poetry (vystupoval mimo jiné v Rumunsku, na Slovensku nebo ve Vietnamu), podílí se na pořádání literárních a kulturních akcí. Publikoval v Revue Prostor, Revue Protimluv a Psím víně. Vydání jeho debutové sbírky připravuje nakladatelství Větrné mlýny.



19. ročník

**FESTIVAL
OTRLEHO
DIVÁKA**

Praha – kino AERO
4.–10. 3. 2024
www.otrlydivak.cz





Praha / /
 




PEVNOST


BORN IN PORN



mimořádný koncertní projekt

SOUNDS OF DIVERSITY

zvuky rozmanitosti

18. 3. 2024 | 18:30
City Campus
Ostravské univerzity
Moravská Ostrava 3397

www.soundsofdiversity.com

předprodej vstupenek na OstravaInfo

pořádají


 tuůřč
centrum
Ostrava

 OSTRAVSKÁ
UNIVERZITA
Fakulta umění

mediální partneři

ostravan.cz
Kulturní dělník pro Ostravu a Moravskoslezský kraj

polar
televize

hlavní partner

 supported by
• Visegrad Fund

Život v ruinách

Turecko rok po ničivém zemětřesení

Dopady zemětřesení, které loni v únoru postihlo Turecko, se tamní vládě stále nedaří eliminovat. Velká část lidí, kteří přišli o bydlení, dodnes žijou v nevyhovujících podmínkách. Změní na tom něco březnové komunální volby?

LAURA VASSILEVA

„Ty pravé otřesy přišly až po zemětřesení,“ popisuje předešlý rok Sabriye, jedna ze 14 milionů osob postižených devastující vlnou zemětřesení o síle až 7,8 stupně Richterovy škály, která 6. února 2023 zasáhla jihovýchodní část Turecka a severozápadní část Sýrie. Její příběh, jenž je spolu s dalšími k vidění na platformě Medyascope, jednom z mála nezávislých médií v zemi, přibližuje tíživou situaci, v níž se obyvatelé zasaženého regionu ocitli ze dne na den a která pro většinu z nich trvá i rok po katastrofě. Na internetu lze dohledat fotografie neodklizených sutin, polorozpadlých prázdných budov i provizorních kontejnerových městeček, které doprovází hashtag #deprembirinciyıldönümü (první výročí zemětřesení), nebyly totiž pořízeny v týdnech po katastrofě, jak by se mohlo zdát, ale rok poté. Podle uniklých informací při zemětřesení zemřelo téměř 120 tisíc obyvatel a ti, kteří přežili, nyní čelí hladu, nedostatku vody, zdravotní péče a tepla.

Nezapomeneme, neodpustíme

Obyvatelé nejpostiženější provincie Hatay čekali na pomoc státních záchranných složek (AFAD) tři dny. Otázku „Proč?“ si kladou i rok poté, při tichém průvodu v městě Antakya, který začíná ve 4:17 (v čase prvního otřesu) a jehož motto zní „Nezapomeneme, neodpustíme“. Podobné protesty se konají nejen v postiženém regionu, ale i jinde v Turecku – odpověď chtějí znát všichni. Prezident Recep Tayyip Erdoğan se přitom stále drží náboženského diskursu, v jehož duchu vysvětloval zemětřesení jako osud či boží trest. V této „zkoušce“ prý turecký národ šťastně obstál: „Žádný jiný by se s katastrofou století nevypořádal tak odvážně.“ Ve svém projevu k výročí

zemětřesení Erdoğan dále hovořil o semknutí lidu a solidaritě všech obyvatel bez rozdílu. Ponechání provincie Hatay, kterou obývá z většiny alevitská islámská menšina, křesťané a Syřané, napospas osudu, ovšem Erdoğanovým slovům odporuje.

Do prázdna vyšuměly i sliby rychlé výstavby více než tři set tisíc bytů (zatím není hotova ani jedna šestina) a také příslib dohnat k odpovědnosti ty, kvůli jejichž pochybení se budovy sypaly jako domečky z karet. Hněv pozůstalých obětí se nejčastěji soustředil na stavební firmy a inspektory, kteří přijímali úplatky či vydávali potvrzení budovám, jež nespĺňovaly bezpečnostní požadavky. V současnosti je vedeno 270 soudních sporů, což ministerstvo spravedlnosti prezentuje jako svůj úspěch. Systém přitom funguje tak, že příjem kontrolního inspektora se vypočítává z ceny zkolaudované stavby, čili pokud inspektor budovu neschválí, nedostane nic. Obecní úřady navíc často za úplatek povolovaly rozšíření bytových domů o další patra a konečně státní administrativa vydávala hustě osídleným městům stavební amnestie.

V roce 2019 se přitom Erdoğan chlubil, že udělením amnestií vyřešil problémy provincií Gaziantep a Kahramanmaraş, jež se později ocitly v epicentru zemětřesení, a populisticky tak získal hlasy mnoha Syřanů, kteří se do nestabilních budov mohli nastěhovat. Právě vůči Syřanům se pak obracel kvůli nedodržování stavebních pravidel i distribuci humanitární pomoci. Ve zkorumpovaném, klientelistickém systému je nicméně obtížné ukázat na jednoho viníka, a ačkoliv jsou někteří developeři a inspektoři souzeni, politickou odpovědnost zatím nikdo nepřijal. Podle Human Rights Watch nestanul u soudu ani jeden veřejný činitel, starosta nebo člen městské rady – nikdo z těch, kteří umožnili vznik extrémně zranitelné zástavby.

Opět před volbami

Rok od katastrofy se Turecko nachází v podobné politické situaci jako loni. Zatímco tehdy dokázal v prezidentských a parlamentních volbách Erdoğan přesvědčit voliče, že změna politického vedení by nevedla k rychlé revitalizaci regionu, nyní, před komunálními volbami, dokonce otevřeně prohlásil, že pokud občané Hataye nedají svůj hlas kandidátovi vládnoucí

Strany spravedlnosti a rozvoje (AKP), žádná pomoc nedorazí. Obnova měst a bezpečnější konstrukce jsou velkým tématem volební kampaně nejen v jedenácti zasažených provinciích, ale také v Istanbulu, jenž leží v tektonicky rizikové oblasti, a experti očekávají velké zemětřesení, které by vzhledem k blízkosti Marmarského moře nejspíš provázela tsunami.

Inspekce přitom ukázala, že téměř dvě třetiny budov by takovou katastrofu nepřežily. Mnoho obyvatel se ovšem kontrole brání, jelikož jsou si vzhledem k raketové inflaci a ekonomické nestabilitě vědomi nedostupnosti jiného bydlení; jiní se dobrovolně stěhují do centrální Ankary. Kritice čelí jak současný starosta Ekrem Imamoğlu z opoziční Republikánské lidové strany (CHP), tak kandidát vládnoucí AKP Murat Kurum, který jako ministr

urbanizace a životního prostředí mezi lety 2018 a 2023 zavíral oči před výše popsanými korupčními praktikami.

Byť je Kurum především Erdoğanovou figurkou a většina voličů hlasem pro něj vyjadřuje podporu vládnoucímu prezidentovi, jsou komunální volby politickou událostí, která může změnit směřování země. Novou politikou reprezentaci potřebují hlavně postižené regiony, doposud bašty vládnoucí strany AKP. Rok od zemětřesení, které proměnilo v ruiny nejen města, ale i životy obyvatel, mezi místními převažuje beznaděj – někteří stále hledají těla svých blízkých (podle neziskových organizací se pohřešuje přes tisíc osob). Jestli opět zvítězí populismus a falešné sliby, se ukáže na konci března.

Autorka studuje blízkovýchodní studia se zaměřením na Turecko na FF UK.



Erdoğan nechal provincii Hatay napospas osudu. Foto Wikimedia (CC BY 2.0 DEED)

par avion

Z NĚMECKÉHO TISKU VYBRAL MARTIN TEPLÝ



Ve čtvrtek 22. února byl v německém parlamentu schválen zákon o částečné legalizaci marihuany. Podle článku v levicovém deníku *Die Tageszeitung (taz)* z předvečera legislativního rozhodnutí nicméně mají z legalizace marihuany strach jak rodiče, tak mladiství. Bezmála tři čtvrtiny mladistvých vycházejí z toho, že konzumace marihuany je škodlivá jak fyzicky, tak psychicky. Nicméně 15 procent má jasno: z konzumace marihuany neplyne žádné nebezpečí. A pouze čtyři procenta mladistvých v posledním měsíci marihuanu konzumovala. Ačkoliv tato čísla nespokoří o nijak dramatickém zájmu o tuto drogu mezi mládeží, manažeři zdravotních pojišťoven požadují po státu

obsáhlou osvětu. Vycházejí přitom z toho, že psychické problémy pramenící z užívání konopí mohou být velmi závažné. Například podle ředitele zdravotní pojišťovny DAK Andreas Storma prý může THC způsobit závažné škody především lidem do 25 let, jejichž mozek ještě není zcela vyvinut. Rodiče zase mají starost, zda kvůli legalizaci nedojde ke zvýšené poptávce po konopí všeobecně. I oni se obávají, že případná konzumace konopí jejich dětem přivodí závažné psychické problémy.

Handelsblatt

Reportér Daniel Stelter v článku v ekonomickém deníku *Der Handelsblatt* z 21. února neváhal srovnávat Spolkovou republiku se současnou Argentinou. Před sto lety byla Argentina jednou z nejbohatších zemí na světě. Vojenské junty a populistické vlády ovšem začaly provozovat klientelistickou politiku, která velmi intenzivně zasáhla hospodářství. Stelter v tom vidí jasné paralely s dnešním Německem. **Německý stát podle autora „pod rouškou transformace“ zasahuje do volné ekonomické soutěže a slibuje podnikům jisté zisky, pokud se budou chovat určitým způsobem.** Argentina si

sice bere smrtící úvěry a inflace tam je okolo sta procent, což v SRN neplatí, ale úvěrování „rádoby bohulibých“ projektů a ignorace demografického vývoje podle ekonomického listu nevěstí nic dobrého.

Frankfurter Allgemeine

Redaktorka Friederike Haupt se na stránkách deníku *Die Frankfurter Allgemeine Zeitung* z 20. února zabývá budoucností liberálních demokratů ze strany FDP. Ti jsou v současné době součástí vládní koalice se Zelenými a sociálními demokraty. Přitom tam působí jako „pěst na oko“ a podle řady politologů jsou v koalici pouze kvůli touze spoluvládnout za každou cenu, přestože jejich politické a ekonomické zaměření je jednoznačně jiné než v případě jejich partnerů. Šéf FDP už se ostatně nechal slyšet, že příště vytvoří koalici spíše s křesťanskými demokraty než se Zelenými. To je pochopitelně drzost vůči aktuálním partnerům ve vládě, kteří podobné výstupy vnímají velmi nelibě. **Podíl FDP na vládě zkrátka působí jako omyl, který vedl k tomu, že jsou předvolební preference strany natolik špatné, že se po příštích volbách možná ani nedostane do parlamentu.**

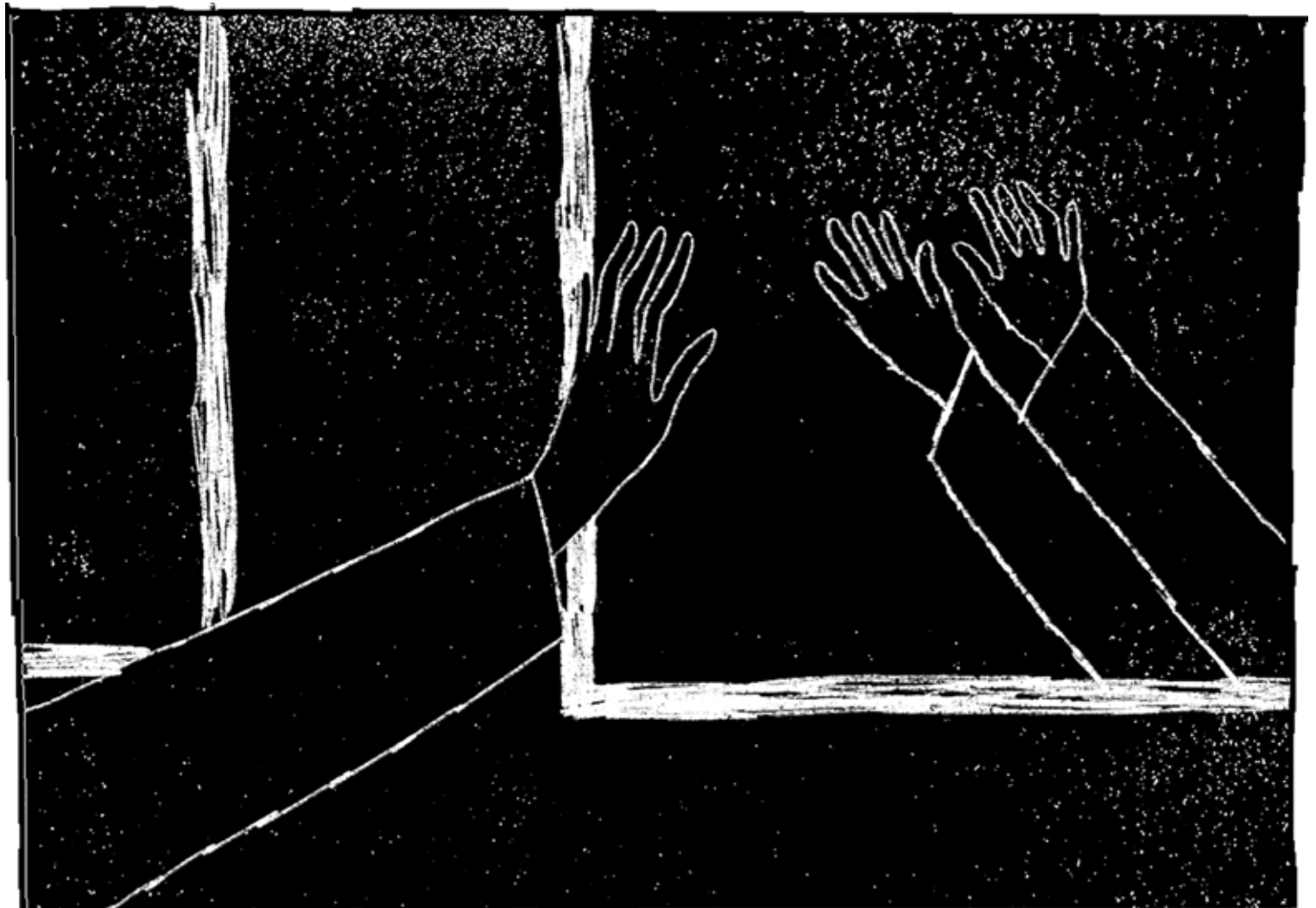


V aktuálním vydání politického magazínu *Cicero* se Hugo Müller-Vogg zabývá německými Zelenými. Toto politické uskupení již dlouhá léta není avantgardou, naopak patří k politickému establishmentu: Robert Habeck je dokonce místopředsedou vlády a ministrem hospodářství. Müller-Vogg považuje za zajímavé, že podle nejnovějších volebních průzkumů nechce 59 procent dotázaných volit pravicové extremistické Alternativu pro Německo (AfD), ale současně 44 procent respondentů kategoricky odmítá volit Zelené. Podle autora to lze interpretovat jako „konec zelené hegemonie“. V důsledku boje proti krajní pravici se nicméně rozvíjí spolupráce na levicově-zelené části politického spektra, která by mohla vést k opětovnému posílení Zelených. V současnosti se totiž – především kvůli nedávnému setkání krajní pravice v Postupimi – začínají dávat dohromady lidé kolem hnutí Fridays for Future, ale i z odborů, a jejich aktivity, především protesty „za demokracii“ a „proti pravici“, sklizejí obrovský úspěch u veřejnoprávních médií. Podle Müllera-Vogga se tak potenciální voliči Zelených semknou v rámci boje proti pravici. **Neustálé posilování AfD by tedy mohlo vést i k nárůstu popularity Zelených.**

Pud smrti ve světě konkurence

Po vražedném útoku na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy se i v Česku rozběhla debata nad tím, zda věnovat mediální pozornost pachatelům podobných masakrů. Následující esej analyzuje fenomén střelby ve školách a vůbec masového vraždění jako produkt kapitalistické společnosti a kultury násilí, která se k ní pojí.

ROBERT KURZ



Ilustrace Bohdana Zaiats

V posledních letech [text vznikl v květnu 2002 – pozn. red.] se v západním světě pojem „školní masakr“ stal běžným. Školy, kdysi místa více či méně autoritářské výchovy, pubertální erotiky a neškodných mladických žertíků, se stále častěji dostávají do povědomí veřejnosti jako dějiště krvavých tragédií. Jistě, i v minulosti se čas od času objevovaly zprávy o takovém běsnění. Dnešní krvavé excesy však mají svou vlastní, novou kvalitu. Nelze je překrýt šedou mlhou jakési antropologické obecnosti. Mnohem spíše se zcela zřetelně jedná o specifický produkt naší současné společnosti.

Onu novou kvalitu školních masakrů lze vysledovat v několika ohledech. V prvé řadě se již nejedná o ojedinělé, navzájem časově odlehle události jako v dřívějších dobách: od devadesátých let 20. století se takové masakry odehrávají stále těsněji za sebou. A nové jsou i další dva aspekty. Neúměrně velké procento pachatelů tvoří mladí lidé, ba leckdy i děti. A jen velmi málo z těchto vrahů je psychicky narušených v klinickém smyslu; většina z nich byla před spácháním činu považována za „normální“ a dobře přizpůsobené. Když pak tuto skutečnost média opakovaně – a zdánlivě překvapeně – konstatují, nepřímo a nedobrovolně tím přiznávají, že současná společenská „normalita“ má zkrátka potenciál v takovéto vražedné běsnění vyústit.

Fenomén školních masakrů

Nápadný je také globální a univerzální charakter tohoto jevu. Začalo to ve Spojených státech. V roce 1997 zastřelil čtrnáctiletý chlapec ve West Paducah v Kentucky po ranních modlitbách tři spolužáky a pět dalších zranil. V roce 1998 postříleli dva chlapci ve věku jedenácti a třinácti let ve své škole v arkanzaském městě Jonesboro čtyři dívky a učitele. V témže roce zastřelil sedmnáctiletý mladík na střední škole v oregonském Springfieldu dva spolužáky a dvacet dalších zranil. O rok později způsobili teenageri ve věku sedmnáct a osmnáct let známou „krvavou lázeň“ v Littletonu v Coloradu: ve své škole použili

střelné zbraně i výbušniny a zabili dvanáct spolužáků, učitele a poté i sebe.

V Evropě byly tyto školní masakry zpočátku interpretovány v kontextu tradičního anti-amerikanismu jako kulturně specifický důsledek kultu zbraní, sociálního darwinismu a nedostatečné společenské výchovy v USA. Jenže jak se brzy ukázalo, Spojené státy jsou pro globalizovaný kapitalistický svět vzorem v každém ohledu. Pouhý týden po útoku v Littletonu zastřelil čtrnáctiletý chlapec svého spolužáka v malém kanadském městě Taber. Další masakry na školách byly v devadesátých letech zaznamenány ve Skotsku, Japonsku a několika afrických zemích.

V Německu v listopadu 1999 ubodal patnáctiletý žák střední školy svou učitelku dvěma noži; v březnu 2000 pak zastřelil šestnáctiletý mladík ředitele školy a poté se pokusil o sebevraždu; v únoru 2001 zabil dvaadvacetiletý muž revolverem nejprve vedoucího své firmy a poté i ředitele své bývalé školy, načež se odpálil trubkovou bombou. Řádění devatenáctiletého mladíka v Erfurtu, který koncem dubna 2002 během maturitních zkoušek zmasakroval brokovnicí šestnáct lidí (včetně téměř celého učitelského sboru své školy) a poté se střelil do hlavy, bylo jen vyvrcholením předcházející série.

Fenomén školních masakrů samozřejmě nelze vnímat izolovaně. Projevy barbarské „kultury vražedného běsnění“ se v mnoha zemích již dávno staly opakující se mediální událostí. Samotné řádění mladistvých střelců ve školách tvoří jen jeden segment této společenské mikroexploze. Zprávy tiskových agentur o vražedném běsnění ze všech kontinentů lze stěží spočítat; vzhledem k jejich relativní četnosti se o nich naše média zmiňují jen tehdy, když jsou obzvlášť spektakulární. Například jeden obyčejný Švýcar, který koncem roku 2001 rozstřílel polovinu kantonálního parlamentu a poté spáchal sebevraždu, se ve světě stal stejně smutně proslulým jako zemšťan absolvent francouzské univerzity, který o několik měsíců později zahájil palbu

dvěma pistolemi na městskou radu pařížského předměstí Nanterre, kde zabil osm komunistických politiků.

Pokračování konkurence jinými prostředky

Vražedné běsnění ozbrojených útočníků je sice častější než konkrétní masakry ve školách, ale oba jevy jsou součástí širšího kontextu kultury násilí, která v důsledku globalizace zachvátila celý svět. Patří sem četné virtuální i zcela zřetelné občanské války, ekonomika drancování na všech kontinentech, ozbrojená masová kriminalita gangů ve slumech, ghettech či brazilských dělnických favelách. Obecně tedy můžeme hovořit o „pokračování konkurence jinými prostředky“. Na jedné straně je tu kultura loupeží a vražd, kde je násilí namířeno proti druhým, ačkoli na sebe pachatelé vědomě berou „riziko“, že budou sami zabiti. Současně však stoupá i přímá agrese vůči sobě samému, o čemž ostatně svědčí i rostoucí počet sebevražd mladých lidí v mnoha zemích. Novinkou – přinejmenším pro moderní dějiny – je fakt, že sebevraždy nejsou páčány pouze z individuálního zoufalství, ale také organizované a v masovém měřítku. V zemích a kulturách tak vzdálených, jako jsou Spojené státy, Švýcarsko, Německo a Uganda, přitahovaly v devadesátých letech 20. století opakovaně pozornost takzvané sebevražedné kultury, které se projevovaly makabrozním způsobem, jímž páchaly kolektivní ritualizované sebevraždy.

Zdá se, že v nové globální kultuře násilí je vražedné běsnění logickou kombinací agrese vůči druhým a agrese vůči sobě samému, tedy jakousi syntézou inscenované vraždy a inscenované sebevraždy. Většina těch, kdo propadnou takovému amoku, nejenže nevybíravě zabíjí, ale také se následně sama popraví. Různé formy postmoderního násilí se tak začínají prolínat. Potenciální loupežný vrah je zároveň potenciálním sebevrahem a potenciální sebevrah je zároveň potenciálním běsnícím vrahem. Na rozdíl od vražedného

Běsnící střelci a sebevražední atentátníci jako subjekty krize

amoku v předmoderních společnostech (slovo „amok“ pochází z malajštiny) se ale již nejedná o spontánní záchvaty vzteku vyvěrajícího ze šílenství, ale vždy o dlouhou a pečlivě plánovanou akce. I v tomto případě je buržoazní subjekt určován strategickou „sebekontrolou“ a funkční disciplínou, ač současně propadá vražednému šílenství. Běsnící masoví vrazi jsou roboti kapitalistické konkurence, kteří se vymkli kontrole: jsou to subjekty krize, které umožňují poznat pojem moderního, osvíceného subjektu i ve všech jeho skrytých aspektech.

I člověk zcela neznalý sociálních teorií si musí všimnout paralel mezi teristy z 11. září 2001 a sebevražednými atentátníky palestinské intifády. Mnozí západní ideologové chtěli tyto činy s průhlednou apologetikou jednoznačně připsat „cizí kultuře“ islámu. O newyorských útočnících, kteří byli léta cvičeni v Německu a Spojených státech, média s oblibou tvrdila, že navzdory vnější integraci „nedoputovali na Západ“ ani psychologicky, ani ideologicky. Fenomén teroristického islamismu s jeho sebevražednými útoky prý zapříčinila historická skutečnost, že islám nepoznal osvícenství. Avšak zjevné vnitřní sepětí mezi mladými západními běsnícími střelci a mladými islámskými sebevražednými atentátníky svědčí o pravém opaku.

Oba jevy patří do kontextu kapitalistické globalizace; jsou konečným, „postmoderním“ výsledkem buržoazního osvícenství jako takového. Z mladých arabských studentů se vyvinuli teroristé právě proto, že „doputovali“ na Západ ve všech ohledech. Ve skutečnosti je na počátku 21. století „Západ“ (rozuměj: bezprostřednost světového trhu a jeho totalitní konkurenční subjektivita) všude, i když za různých podmínek. Rozdílnost podmínek však souvisí spíše s rozdíly v síle kapitálu než s rozdíly v kulturách. Na všech kontinentech

dnes kapitalistická socializace není sekundární, nýbrž primární; „kulturní rozdíly“, z nichž postmoderní ideologové učinili základ svého vysvětlení, představují ve skutečnosti jen tu nejsvrchnější vrstvu.

Žízeň po smrti

Deník jednoho ze dvou littletonských běsnících střelců drží americké úřady z nějakého důvodu pod zámekem. Avšak indiskrétností jednoho úředníka vyšlo najevo, že si dospívající pachatel mezi jinými násilnickými fantaziemi poznamenal i následující: „Proč jednoho dne neukrást letadlo a nenarazit s ním do New Yorku?“ Jak trapné: to, co bylo prezentováno jako obzvlášť perfidní zvěrstvo kulturních „cizinců“, se již dříve zformovalo v myslí mladého výhonku „svobody a demokracie“. Veřejnost také už dávno zapomněla, že jen pár týdnů po 11. září narazil ve Spojených státech patnáctiletý následovník teroristů malým letadlem do výškové budovy. Americká média tehdy se vši vážností uváděla, že se chlapec předávkoval léky na akné, a proto byl dočasně psychicky narušen. Toto „vysvětlení“ je důstojným produktem osvícenské filosofie v její pozitivistické závěrečné fázi.

Ve skutečnosti je „Žízeň po smrti“ postmoderním společenským fenoménem, který není vázán na žádnou konkrétní sociální nebo kulturní lokalitu. Zároveň tento impuls nelze banalizovat jako součet pouhých nahodilých individuálních jevů. Na každého jedince, který takový čin nakonec skutečně spáchá, připadají miliony lidí, kteří se pohybují ve stejné beznadějných vzorcích myšlení a citění a pohrávají si se stejnými morbidními myšlenkami. Jen zdánlivě se islámští teroristé na rozdíl od jednotlivých západních střelců hlásí k organizovaným nábožensko-politickým motivům. Klasickému „idealismu“, který by mohl ospravedlnit obětování sebe sama

skutečnými společenskými cíli, jsou obě skupiny stejně vzdáleny.

Německý spisovatel Hans Magnus Enzensberger řekl na adresu četných nových občanských válek a vandalismu v západních centrech, že „už nejde o nic“. Abychom to pochopili, musíme tento výrok otočit: O co jde? Je to naprostá prázdnota peněz, které byly povýšeny na cíl sám o sobě a které jako sekularizovaný bůh modernity nyní definitivně ovládají existenci. Tento zvěcněný bůh nemá sám o sobě žádný smyslový ani společenský obsah. Věcem a potřebám není přiznána jejich vnitřní kvalita; ta je jim spíše odebírána, aby se „ekonomizovaly“, tj. aby se proměnily v pouhou „sedlinu“ (Karl Marx) zhodnocování, a tím v indiferentní materiál. Vykonavatelem tohoto procesu, kdy se celý svět stává indiferentním a lhotejným, je totální konkurence.

Bylo by ošidné domnívat se, že jádrem této všeobecné konkurence je sebeprosazení jednotlivce. Naopak, jako konečný důsledek se vynořuje „pud k smrti“ kapitalistické subjektivity. Čím více konkurence vystavuje jednotlivce reálně-metafyzickému vakuu kapitálu, tím snáze vědomí sklouzává do stavu, kdy přesahuje pojem pouhého „rizika“ nebo „zájmu“: lhotejnost ke všem ostatním se mění ve lhotejnost k vlastnímu já. Počátky této nové kvality společenského chladu jako „chladu vůči sobě samému“ byly patrné již ve velkých krizích první poloviny 20. století. Filosofka Hannah Arendtová v tomto smyslu hovořila o kultuře „sebeztráty“, o „ztrátě sebe sama“ u vykořeněných jedinců a o „oslabení pudu sebezáchovy“ v důsledku „pocitu, že na vlastním já nezáleží, že vlastní já může být kdykoli a kdekoli nahrazeno jiným“.

Ztráta lidského já

Kulturu sebezatracení a sebezapomnění, o níž Hannah Arendtová hovořila výhradně v souvislosti s tehdejšími totalitními

politickými režimy, dnes můžeme v mnohem čistší podobě nalézt v ekonomickém totalitarismu globalizovaného kapitálu. To, co bylo v minulosti stavem nouze, se stává stavem normálním a setrvalým: samotná „občanská“ každodennost se mění v totální ztrátu lidského já. Tento stav se netýká jen chudých a sociálně vyloučených, ale všech, protože se stal obecným stavem globální společnosti. Platí to zejména pro dospívající, kteří již nemají srovnání ani jiné kritérium pro případnou kritiku. Je to tatáž ztráta sebe sama a ztráta soudnosti tváří v tvář drtivému imperativu ekonomiky, co charakterizuje gangy zločinců, lupičů a násilníků stejně jako „sebevykořisťovatele“ nové ekonomiky nebo pracovníky investičního bankovníctví sedící u obrazovek.

To, co Hannah Arendtová napsala o kořenech politického totalitarismu, je dnes oficiálním hlavním úkolem škol, totiž „rázně zbavit děti zájmu o sebe samé“, aby se z nich staly abstraktní stroje na výkon, jakými jsou „podnikatelé se sebou samými“, tj. bez jakékoliv záruky. Tyto děti se učí, že se musí obětovat na oltář zhodnocování, a ještě je to musí „bavit“. Dokonce i děti na základní škole jsou napěchovány psychofarmaky, aby se za každou cenu udržely na nohou. Výsledkem je narušená, čistě asociální psyché, pro niž sebeprosazování a sebeustrukce v podstatě splynuly. Za radostným postmoderním „manažerem sebe sama“ se nutně vynořuje běsnící střelec. A demokracie volného trhu roní krokodýlí slzy nad svými ztracenými dětmi, z nichž systematicky vychovává autistická monstra.

Autor byl filosof.

Z německého originálu **Der Todestrieb der Konkurrenz**, publikovaného na webu exit-online.org, přeložila **Daniela Tinková**.

Svět, který musíme opustit

Robert Kurz (1943–2012) je jako mnoho jiných soudobých postav marxistického myšlení českému publiku téměř neznámý, přestože jej poněkud známější G. M. Tamás před skoro dvaceti lety označil za „nejoriginálnějšího myslitele současné německé a možná i evropské levice“. Autor mnoha knih a nespočtu esejů a článků se u nás zatím dočkal překladů úryvku ze slavné práce *Schwarzbuch Kapitalismus* (Černá kniha kapitalismu, 1999; ukázka vyšla v Literárních novinách č. 5/2004) a tří kratších textů: *Metafyzika práce* (Literární noviny č. 41/2004), *Nová historická současnost* (Literární noviny č. 1/2005) a *Přízrak svobody* (A2 č. 1/2006).

Podobně jako další marxisté i Kurz se musel vypořádat s úpadkem organizované dělnické třídy, která šla od sedmdesátých let od porážky k porážce. Osmdesátá léta se už na Západě pomalu přestávala podobat výjimečným poválečným desetiletím, která následovala po obrovské destrukci produktivních sil. Rychlý hospodářský růst a vysoká míra zisku kapitálu tehdy otvíraly prostor pro vydobytí vyšších mezd, lepších pracovních podmínek a kvalitnějšího sociálního zabezpečení. Sedmdesátá léta jsou také poslední dekadou sociálnědemokratických reforem ve prospěch pracujících.

Na rozdíl od většiny bývalých marxistických myslitelů ovšem Kurz nereagoval na porážky pracujících a nástup neoliberalismu vyklizením pole a uchýlením se do posledního

zbývajícího útočiště: sfér kultury a jazyka či úzkého prostoru vymezeného liberálně demokratickými mechanismy. Uznal porážku pracujících i degenerovanost modernizačních režimů východního i národněosvobozenického typu, avšak neztratil ze zřetele ani povahu vítěze: drtivou totalitu společenských vztahů založenou na zhodnocování hodnoty, na neosobní nadvládě navzájem provázaných reálných abstrakcí – kapitálu, státu, peněz, zboží a práce. Tato nadvláda, která tehdy mnohé další kritiky oslepila natolik, že se stala v jejich teoriích neviditelnou, se pro Kurze a celý myšlenkový směr nazývaný Wertkritik (kritika hodnoty) stává nejen východiskem analýzy společenských jevů, ale také předmětem kritiky, která zároveň usiluje o překonání kapitalistické společnosti jako celku.

Pouze v kapitalismu je celá řada různorodých činností shrnuta pod jednotný abstraktní pojem práce: abstraktní práce produkuje abstraktní hodnotu, jejímž výrazem jsou peníze jako univerzální ekvivalent. Tento proces odpovídá ovládnutí společnosti expandující zbožní produkcí a směnou, které si podřizují svět intenzivně i extenzivně a nyní slaví svůj globální triumf. Podle Kurze byly státy východního bloku i veškeré národněosvobozenické režimy jen nástroji kapitalistické modernizace a jejich emancipační úsilí se omezovalo na dosažení lepších pozic pro národní kapitál; byly tak pouze vykonavateli abstraktní nadvlády. A protože staré dělnické

hnutí usilovalo o osvobození práce, tj. o její emancipaci a vyšší ocenění, bylo i ono pevně zachyceno v síti reálných abstrakcí, do níž se svými vzepětími jen dále zaplétalo a jejíž všeobecnost posilovalo. Podobně jako ostatní účastníci tržní směny byli také vlastníci pracovní síly formálně (politicky a právně) uznáni za svobodné a rovné subjekty, jimiž ve sféře směny skutečně byli, ačkoli ve sféře produkce zůstali zcela nesvobodní. Přitom i svoboda a rovnost moderního subjektu jsou jen deriváty směny, a proto nástroji nadvlády. Osvobození tudíž musí být osvobozením od abstraktní práce, nikoli její emancipací. Tou bylo v nejlepším případě dosaženo represivní (východní) či liberální verze sociálního státu. Kurz a další myslitelé Wertkritik sice uznávají existenci tříd, avšak abstraktní nadvláda podle nich pohlcuje všechny: majitel korporace i majitel malé firmy, manažer i „nezávislý“ expert, akademický pracovník i dělník u pásu jsou přes veškeré rozdíly podřízeni reálným imperativům trhu a konkurence, přitomným na každém kroku a v každém okamžiku.

Kurz má za to, že „třetí průmyslová revoluce“ spojená s nástupem počítačů, robotizace a moderních komunikačních prostředků s sebou přinesla i zásadní krizi abstraktní práce a s ní také krizi akumulace kapitálu. Živá práce jako výlučný zdroj hodnoty se stává nadbytečnou a obrovská masa „mrtvé práce“, celá modernizovaná globální

infrastruktura musí být udržována za obrovských investičních nákladů. Nízká míra zisku z investic do takzvané reálné ekonomiky dává vzniknout gigantické sféře spekulativního kapitálu, která slibuje zisky vyšší. Státní finanční stimuly dosahující částek bilionů dolarů či eur, o nichž pravidelně slycháváme od poslední velké krize přes období pandemie po současnou zelenou transformaci a mohutné zbrojení, jsou rovněž odpovědí na tuto krizi akumulace.

Společnost založená na abstraktní práci podle Kurze nezadržitelně zastarala, avšak o to víc musí být námezdní práce drcena, podrobována „optimalizací“ a její cena snižována, o to víc se práce stává iracionálním účelem sama o sobě, o to víc se zvyšuje konkurence mezi atomizovanými pracovníky, o to víc se dbá na vycvičení výkonných individuí. Narcismus programátora, novináře na volné noze či akademického pracovníka, kteří byli masochisticky nuceni investovat do svého „lidského kapitálu“, se střetává se zraněnou cťou manuálního pracujícího, který byl nucen ničit své tělo monotónní dřinou. Občas se stane, že jeden z takových přizpůsobených atomů náhle přeměruje agresí od sebe k vnějšku. Slepá společnost, která nedokáže nazřít své předpoklady, však veškeré násilí nutně chápe jako zlo, jež pochází odjinud. Ve svém řečnění externalizuje to, co organicky roste ze základních principů jejího běžného provozu.

Pavel Siostrzonek

KDO
POSLOUCHÁ
ÁDVOJKU,
ZLOBÍ.
Naše texty také
v audio podobě.

ADVOJKA.CZ



Začni
poslouchat
Ádvojkou

POP MESSE

PLATO

Uprchlá, našel skryš, stále uniká

12. 10. 2023 –
10. 3. 2024

Kurátorky
a kurátor:
/ Curators:
Eva Koťátková,
Jakub Adamec,
Edith Jeřábková,
Zuzana Šrámková

Na základě
konceptu:
/ Based on
a concept by:
Eva Koťátková
& Edith Jeřábková

S účasti:
/ With the participation of:
Yevgenia Belorusets,
Cecilia Bengolea, Jan Bražina,
András Cséfalvay, Annika Eriksson,
Fuki, Kateřina Konvalinová & Jiří Žák,
Eva Koťátková, Simona Kossak
& Lech Wilczek, Zdeněk Košek,
Denisa Langrová, Karolína
Matušková & Lucie Zelmanová,
Tuan Andrew Nguyen, Jim Nollman,
Viktorie Pražáková, David Přílučík,
Hana Puchová, Ruta Putramentaite,
Tabita Rezaire, Jonáš Richter,
Lívie Škutová, Adam & Martin
Tománkovi, TV Páteř, Cecilia Vicuña,
Aleksandra Waliszewska



Escaped, Found a Hideout, Still on the Run

Zvířecí zpravodajství
Animal News

Finanční podpora:
Ministerstvo kultury ČR, Národní plán obnovy,
Státní fond kultury České republiky, Moravskoslezský kraj

PLATO Ostrava je příspěvková organizace
statutárního města Ostrava.
OSTRAVA!!!

BRNO AREÁL VELODROM
VÝSTAVIŠTĚ BVV
25—27/7/2024

ALABASTERDEPLUME ANNA VAVERKOVÁ
ARMANDHAMMER ASAMOTO BADFOCUS CASHU
CESARCHUNK CHARLOTTEADIGÉRY & BOLIS PUPUL
CIDRIM & DORIAN CONCEPT DUŠAN VLK DVA
GURRIERS GUSGUS HOTLINE TNT HRTL
IGLOOGHOST KIASMOS MARIE DAVIDSON
MAT213 NABIHAHIQBAL NATHAN MICAY NIVVA
OLOFDREIER ROHONY SLEAFORD MODS
THE ECSTASY OF SAINT THERESA ZDECHLY OSA

ZA FINANČNÍ PODPORY STATUTÁRNÍHO MĚSTA BRNA A JIHMORAVSKÉHO KRAJE

OFICIÁLNÍ PARTNER

B | R | N | O | jihomoravský kraj

FESTIVAL SE KONÁ POD ZÁŠTITOU
PRIMÁTORKY STATUTÁRNÍHO MĚSTA BRNO MARKÉTY VAŇKOVÉ
A HEJTMANA JIHMORAVSKÉHO KRAJE JANA GROLIČA.

čepi

Nový vítr

Zpráva z cesty vnitřními periferiemi Polska

Po loňských volbách v Polsku skončila vláda strany Právo a spravedlnost. Odráží se změna ve vedení země také na polském venkově? Nebo chtějí Poláci mimo velká města hlavně žít „normálním“ životem? Jaká je atmosféra ve vnitřní periférii v polském Mazovsku? To je téma následující reportáže.

LUDMILA WŁADYNYIAK



Rafinerie Orlen v Płocku. Foto Radosław Drożdżewski (CC BY 4.0)

Pokud bych měla uvést jednu změnu, kterou jsem vypožorovala v Polsku v posledních letech, byl by to vítr, který fouká čím dál častěji a čím dál silněji. Fouká jinak, než jsme byli v této části světa zvyklí – prudce, studeně a v poryvech. Nefouká už jen u Baltu, kde se mu říká *sztorm*, nebo v Tatrách, kde se nazývá *halny*. Fouká, kdy se mu zachce a jak se mu zachce. Na severu Polska projevuje nečekanou, dříve nevídanou brutalitu, hlavně vůči starým stromům, v centrálním Polsku mění roční období a vysouší krajinu.

Tak tomu bylo i během loňských Vánoc. Vystoupila jsem na nádraží Warszawa Wschodnia, kam můj vlak přijel z nádraží Warszawa Gdańska, proslulého ostudnými antisemitskými událostmi z března 1968 a odsunem zbytku polských Židů a Židovek ze země. Objel celou Varšavu a přešel Gdaňský most, abych mohla vystoupit na pravém břehu řeky. Nádraží bylo opraveno spolu s ostatními částmi městské drážní infrastruktury v rámci příprav na Euro 2012. Nemá už nic z kouzla blízké tržnice Jarmark Europa a divokého východního kapitalismu devadesátých a nultých let, které bylo pro tuto část Varšavy typické. Podobá se jakémukoliv jinému nádraží Polské státní železnice: sklo, modré tabule a kiosky nadnárodních firem.

Před odjezdem do Polska jsem měla velká očekávání. Co tam uvidím? Bude politická změna viditelná a materiální? Odrazí se barvy LGBTQ+ duhy v šedých tvářích lidí, které potkám? Zatím fouká vítr. Netypický jak pro toto roční období, tak pro region Mazovsko uprostřed Polska, a vůbec pro Vánoce.

Vnitřní periferie

Varšava je o svátcích klidná. Po většinu roku tohle město tepe v rytmu, s kterým nejde držet krok. Teď jako by mělo nízký tlak, je ospalé. Jen tu a tam je vyruší silný náraz větru. Jedeme autem přes Mazovsko. Je už napůl tma. Mazovské vesnice vypadají všechny stejně. Přemýšlím, jestli je to tím, že je místní krajina tak placatá. Vidím domy postavené „za Gierka“, občas staré předválečné dřevěné chalupy, „panské dworky“ z nultých let – symboly proměn a polské materiální diskontinuity. Jen krajina se nemění. Je tak monotónní, že má až hypnotizující rytmus. „Mazovsko vypadá jako jedna velká vesnice,“ prohodím, když už jedeme asi hodinu, a přitom mám pocit, jako bychom stáli na místě. „To bys tu to musela vidět před volbami. Tohle je bašta Práva a spravedlnosti. Na každém plotu a na každé volné ploše byly volební

plakáty. Všechny tyhle vesnice volí PiS,“ odpoví máma a pohorší se tak, jak se pohoršují Poláci, když komentují opačné politické stanovisko. Těsně před mým příjezdem došlo k výměně vládnoucích elit. Všechno ale vypadá jako obvykle: depolitizovaně.

Připadá mi, že koncept vnitřní periferie perfektně odpovídá mazovským vesnicím v okruhu sta kilometrů od Varšavy. Volila bych Právo a spravedlnost, kdybych tu žila? Bála bych se rychlých změn, kdyby mým světem byla některá z těch chudých vesnic? Rozuměla bych tomu, co se v Polsku děje, kdyby hlavním zdrojem mých informací byla veřejná TVP, pochybné weby a vesnická komunita? Jak by se mi žilo v místě, kde není škola, hospoda, nemocnice ani obchod, natož společenský život? Institucionální paměť Mazovska – a možná i Polska obecně – je krátká a netvoří kontinuitu. Vytváří ale zvláštní vztah k místu, které by člověk chtěl mít rád, a které mu tu lásku nedokáže vrátit.

Ve většině mazovských vesnic a menších měst žijí pouze starší lidé. Neodjet odsud je často považováno za životní prohru. Taková je polská zkušenost posledních dvou set let: každý musí odejít. Nelze zůstat v původním domově. Vždycky se objeví nějaká síla, nějaké okolnosti, které říkají: jdi pryč. Venkov je v Polsku synonymem pro konzervatismus, ale také pro chudobu a neúspěch. Všichni chtějí být ve Varšavě a dál. Jak bude vypadat mazovská krajina za třicet let, když místní společnost stárne a už dnes čelí oficiálně deklarované demografické katastrofě?

Poláci se hádají

Plock je zvláštní město. Pouze sto kilometrů od Varšavy. Do roku 1999, dokud ještě Polsko mělo 49 krajů, bylo krajským městem. Je sídlem Orlenu, největší rafinerie ve střední Evropě. Díky práci v podniku žije přes sto tisíc místních obyvatel, hlavně dělnického původu a profesí, v relativním blahobytu. Počet obyvatel se od vzniku rafinerie na začátku šedesátých let zečtyřnásobil.

Sídliště ze šedesátých, sídliště ze sedmdesátých, sídliště z osmdesátých, sídliště z devadesátých a sídliště z nultých let. Sídliště a nákupní galerie. Všude auta. Staré město prošlo gentrifikací. Ulice jsou prázdné. Kultura a společenský život jsou tu velmi omezené. Židovské dědictví města (před druhou světovou válkou skoro polovinu obyvatelstva tvořili Židé), kdysi úplně tabu, je dnes předmětem mikroaktivismu úzké skupiny lidí.

Fouká stále stejný silný vítr. Stojím a dívám se na Vislu, která je v Plocku asi nejširší. Vypadá jako Mississippi nebo nějaká obří sibiřská řeka. Řeka plyne jakoby sama pro sebe, a pro sebe žije i město. V rytmu „do práce – na nákup – zpátky domů“. Do hospod se tu nechodí. Na sídlištích ani žádné nejsou. Dědictví ruského impéria, jehož byl Plock součástí. Dělnický život je osud, kdy člověk má být vděčný za to, co má, a neměl by chtít víc. Nejmladší generace často odchází jinam, třeba do Varšavy.

Snažím se poslouchat, o čem se lidé kolem mě baví. Nikdo nemluví o ničem podstatném. Ráda bych zachytila změnu, slyšela, co si lidé myslí doopravdy. Ale řeší se každodenní život a každodenní věci. Politika neexistuje. A přitom ve Varšavě právě vypukla kauza kolem veřejnoprávních médií. Když zapnu televizi, není tam nic jiného. Každá politická strana má své stanovisko, každé médium svého experta či expertku, dokonce i svého právníka nebo právníčku, kteří mají jasný názor na věc, jež se zdá být tak složitá a komplikovaná, že není možné, aby obyčejný člověk pochopil, co se děje. Děje se to, co obvykle – Poláci se hádají. I o svátcích. *Nihil novi sub sole*. Všichni to dobře známe, to jen nedávné volby vzbudily naději, že tentokrát to bude jinak. Středně velká města jsou v Polsku lakmusovým papírkem toho, co se opravdu ve společnosti děje. Čím žije většinová společnost. Dojem z návštěvy Plocku je, že Polsko chce žít svou každodennost.

Unavené obličeje

Plock byl a je dopravně hendikepován, přestože má nové nádraží a vlakové spojení do Kutna. V 19. století zde trať nevznikla, protože ruské impérium nemělo zájem do vlakového spojení u hranic s Pruskem investovat. Ve 20. století se nepodařilo začlenit Plock do systému hlavních tratí. Do města s více než sto tisíci obyvateli a podnikem, kam směřuje několik nákladních vlaků denně, vede jen vedlejší trať. Místní autobusové spoje byly v posledních letech z velké části zrušeny. Do Prahy se vracím přes Kutno a Varšavu. Do Kutna, města v geografickém středu země, se nechám zavézt autem. Stav veřejné dopravy, a železnice zvlášť, odráží problémy a výzvy polské politiky posledních třiceti let. Karel Trammer to ve své knize *Ostre cięcie* (Ostrý řez, 2019) popisuje jasně: nic tolik nepoškodilo a nevyloučilo velké části Polska jako to, co se stalo s polskou železnici v důsledku drastických tržních rozhodnutí po roce 1989.

Stojím na nástupišti v Kutně. Pořád fouká vítr. Nádraží je úplně nové a velmi moderní, včetně čerstvě zrekonstruovaných nástupišť. Nic tu nepřipomíná Kutno z písní Kazika Staszewského nebo Grzegorza Turnaua, líčících zážitky ze zdejšího nádraží. Vlaky přijíždějí a odjíždějí všemi směry. Dívám se na vlak do Štětína. V duchu si opakuju slova z hlášení – je to jako dětská říkanka: „Piła – Krzyż – Szczecin Dąbie.“ Znovu hledám nějaké známky nového Polska. Jediné, co mě překvapuje, je, kolik lidí cestuje. Vlak je přeplněný. Na chodbě stojí ukrajinská rodina. První, které jsem si od svého příjezdu všimla. Minulé svátky byly o pomoci a naději, hlavně v kontextu války. Tentokrát mám pocit, že jsou o klidu a zapomnění. Vidím unavené obličeje. Stejně šedivé jako obloha 29. prosince.

Stojím na nádraží Warszawa Centralna, které vypadá jako jedna velká reklamní plocha. Pozoruju lidi kolem. Všimnu si, že zmizel stánek první pomoci pro uprchlíky z Ukrajiny. Překvapí mě to. Ale rezonuje to s knihou *Polska na wojnie* (Polsko ve válce, 2023), o které momentálně všichni diskutují a kterou jsem si tu stihla přečíst. Polsko-ukrajinské přátelství na politické úrovni skončilo, zní jeden ze závěrů. A polsko-ukrajinské přátelství na lidské úrovni? Zamyslím se. Jdu na chvíli ven. Na *placu Defilad* fouká vítr. Ten jediný necítí únavu.

Autorka je socioložka a publicistka.

Kolektivní aktéři

K nové interpretaci počátků Československa

Společenské změny, k nimž docházelo v prvních letech československého státu, by neproběhly bez působení řady kolektivních aktérů, ať už šlo o politické strany, hnutí nebo o různé zájmové skupiny a spolky. Právě jim a jejich roli se věnuje kolektivní monografie Společnou silou.

BOLESLAV ŠMEJKAL

Vznik Československa v roce 1918 stejně jako budování státu v dalších letech jsou v obecném povědomí spojeny primárně s osobou Tomáše Garrigua Masaryka, případně dalších „velkých mužů“ – Edvarda Beneše, Milana Rastislava Štefánika či takzvaných mužů 28. října. Jestli existuje představa kolektivního aktéra, je jím především nejasně definovaný „národ“. Kniha *Společnou silou*, připravená Janem Koberem a Stanislavem Holubcem, se proto snaží představit konkrétní kolektivní aktéry společenských změn, k nimž na počátku existence první republiky docházelo. Tento přístup je o to vhodnější, že dané období bylo (stejně jako většina první poloviny 20. století) definováno rozmachem masových politických stran a různých zájmových skupin a spolků. Ty se po konci první světové války dočkaly nebývalého nárůstu členstva a staly se významnými hráči v zápasu o směřování „národní revoluce“. Obecnějším tématem práce je vztah mezi kontinuitou a diskontinuitou transformace státu a společnosti v prvních letech Československa.

Nový duch doby?

Publikace *Společnou silou* je v podstatě sborníkem, do určité míry vycházejícím z konference Na prahu nové doby, která se uskutečnila u příležitosti stého výročí vzniku ČSR. Jednotlivé kapitoly jsou seskupeny do několika tematických bloků. V prvním z nich, nazvaném Svět jde doleva, se Stanislav Knob věnuje české sociální demokracii, Thomas Oellermann sociální demokracii německé a Bohumil Melichar komunistické straně. Ve všech případech se jedná o texty shrnující základní poznatky o vnitřní situaci těchto stran a jejich představách o novém státě. Ačkoliv jde pouze o základní nástin aktérů a jejich role v politice a společnosti, ilustruje tento blok dobový význam levicových sil. Jen škoda, že se podobného představení nedočkali také českoslovenští (později národní) socialisté.

Oddíl Noví aktéři na scéně se zaměřuje na kolektivní síly, které se objevily až během války či po ní, a nenavazovaly tedy na předválečné předchůdce. Přesto se staly významnými hybateli společenské změny. Tomáš Rusek pojednává o pozici legionářů, o jejich organizacích i vlivu na podobu státu. Jakub Rákosník pak analyzuje vznik středisek sociální expertizy, ovlivňujících především hospodářskou a sociální politiku státu.

Hlavním tématem třetího bloku, nazvaného Nový duch doby?, jsou aktéři, kteří existovali již za Rakouska-Uherska, ale nová republika jim otevřela nové pole působnosti. Jan Kober v kapitole o bezvěreckém hnutí popisuje mimo jiné nenaplněná očekávání naprostého oddělení církve od státu. Jan Seidl analyzuje situaci homosexuálů a jejich pokusy o vznik organizací, které by je mohly zastupovat. A konečně Jan Lomíček se věnuje

prostředí tělocvičných, sportovních a turistických spolků. Je nicméně otázkou, do jaké míry byla jejich činnost v předválečném období státem omezována (a tedy nakolik se tyto subjekty do daného bloku hodí).

Na ženy se zapomnělo

Poslední část Staré v nových šatech pojednává o kolektivních aktérech, kteří měli významnou pozici již v předválečné době, ale v prostředí nové republiky museli nově reagovat. Martin Jemelka zkoumá turbulentní vývoj v prostředí církve a náboženských společností, bezvěrectví, ale i novou religiozitu. Jan Slavíček se věnuje roli družstev a družstevnictví v politice, společnosti a především v ekonomice. Ačkoliv byla družstva významnou silou již před válkou, po roce 1918 prošla velkým vzestupem – podobně jako tělocvičné organizace, popisované Janem Lomíčkem (z tohoto pohledu není rozdělení posledních dvou bloků úplně funkční). V závěrečné kapitole popisuje Veronika Knotková situaci úřednictva, k němuž ovšem nepřistupuje jako k aktéru, ale spíše jako k objektu aktivity nově vzniklého státu.

Všechny části monografie jsou napsány přehledovým, shrnujícím způsobem, jako celek nicméně trpí určitými neduhy typickými pro sborníky, zejména ne vždy dobrou provázaností jednotlivých částí. Mnohem větším problémem je ovšem opomenutí zásadního kolektivního aktéra, jehož postavení se v nové republice výrazně proměnilo – totiž žen.

Autor je doktorand historie na FF UK.

Jan Kober, Stanislav Holubec (eds.): *Společnou silou. Aktéři společenské změny v českých zemích 1918–1925*. Academia. Praha 2023, 452 stran.

ULTIMÁTUM

Státní nihilismus

MIROSLAV PATRIK

Jedním z pilířů demokratického státu je princip, podle něž názory menšiny nebudou „válcovány“ názory většiny. V praxi to vypadá tak, že každý, kdo se domnívá, že státní moc zasahuje do jeho práv, se může domáhat soudní ochrany. Úřady jsou přitom povinny svá rozhodnutí odůvodňovat. Pokud tak nečiní, jde o vadu a soudy tato rozhodnutí mohou zrušit pro nepřezkoumatelnost. Na základě žalob spolků proti vydání správních rozhodnutí pro různé stavební záměry tak soudy nejčastěji uznávají porušení jejich procesních práv. Jen občas jde o porušení práva spolků na vypořádání jejich námitek, neboť úřady téměř vždy dokážou napsat, proč s nimi nesouhlasí. Ovšem v poslední době to vypadá, jako by stát na věcnou diskuzi se spolky o jejich návrzích na zmírnění zásahů staveb do přírody či na uložení náhradních opatření rezignoval. Začíná převažovat právní nihilismus státu. Ten spočívá v tom, že stát žádné vysvětlení v rozhodnutí neuvede, neboť předpokládá, že spolky se žalobou spíše bránit nebudou, jelikož je to pro ně časově a finančně náročné.

Dokladem tohoto nepřijatelného stavu jsou za poslední čtvrtrok čtyři rozsudky tří soudů, které uznaly žaloby Děti Země a Krajiný Dluhonice a navíc obsahují i údiv nad chybějící argumentací úřadů. Krajský soud v Olomouci loni v listopadu zrušil rozhodnutí krajského úřadu, který v trase dálnice D1 u Přerova potvrdil kácení více než čtyř stovek stromů a také keřů na ploše sedmi hektarů. Chybělo totiž vysvětlení, proč nelze nové dřeviny vysadit již tři roky po provedeném kácení, ale má se čekat až na zprovoznění dálnice. Dále neobjasněnil, proč se část nové výsadby nelogicky stanovila podle zákona o pozemkových úpravách. Na začátku prosince zase Krajský soud v Brně zrušil rozhodnutí o povolení škodlivého zásahu obchvatu obce Žebětín, jenž by ohrozil jednáct zvláště chráněných druhů živočichů. Ministerstvo životního prostředí se totiž nezabývalo návrhem, aby se migrace obojživelníků sledovala od zprovoznění silnice, nikoliv později, a aby se na jejím tělese vysadily speciální druhy travin pro opylovače a dřeviny pro úkryt ptáků. Stejný soud letos na konci ledna zrušil také rozhodnutí krajského úřadu ve Zlíně o umístění části dálnice D49, neboť úřad nezdůvodnil, proč odmítl uložit deset navržených podmínek ke zmírnění vlivu dálnice na povrchové vody, na významné krajinné prvky a krajinný ráz. Krajský soud v Plzni pro změnu v lednu zrušil územní rozhodnutí pro obchodní centrum Ameside. Krajský úřad se v tomto případě nezabýval návrhy, aby ke kácení dřevin došlo co nejpозději, tedy až po vydání stavebního povolení, nikoliv už v době vydání územního rozhodnutí, aby se nové dřeviny vysadily již s otevřením obchodáku, nikoliv až při jeho pozdější kolaudaci, a aby se o ně pečovalo pět let, nikoliv jen tři roky.

Sice se může zdát, že jde o banality, ale je nutné mít na paměti, že ve svobodné společnosti smí stát dělat jen to, co mu zákon povoluje. Pokud přestane občanům své postupy zdůvodňovat, což se týká i návrhů na zmírnění zásahů staveb na životní prostředí, dochází k významnému deficitu demokracie. A tomu je třeba se bránit.



Účastníci letní komunistické školy v Brně. Foto P. Meissner



Jindřiška Kracíková
Nechoď tam!
 Trigon 2023, 79 s.

Uralské hory Otorten a Cholatčachl, v překladu Nechoď tam a Hora mrtvých, se nechvalně proslavily jako místo záhadných událostí, při nichž na začátku února roku 1959 zahynulo devět členů Ďatlovovy výpravy. Podivné okolnosti tohoto případu provokují k nejrůznějším výkladům: smrt mladých turistů je přisuzována lavině, otravě muchomůrkami, domorodým Mansijům, ale také UFO nebo utajenému armádnímu testu nukleárních zbraní. Tento novodobý mýtus, živěný různými nonfiction spekulacemi i popkulturou, má nyní také české folkhororové zpracování. Jindřiška Kracíková poměrně dobře zdokumentované okolnosti výpravy vykládá mimo jiné za pomoci mansijských pověstí, v jejichž jádru odhaluje prvky prapůvodního náboženství. Důležitou roli zde má Baba Jaga, která zosobňuje prastarou vládkyni času, a tedy života i smrti. V horách plných záhad, v nichž ožívá to, co se zdá být pohádkou, se kromě strážkyně podsvětí objevuje také sněžný muž Alma, pták Mogul, ale i strom světa Yggdrasil a další motivy ze severské i sumerské mytologie. Počáteční folkloristický a etymologický exkurs je sice krátký, ale navnadí k četbě notoricky známého příběhu o cestě mladých studentů mrazivou pustinou za smrtí. Líčení příprav i těžkostí při výstupu střídají krátké deníkové zápisy a celkem rychle jsou odhalovány slabosti členů výpravy i narůstající strach. Nechoď tam! je příjemná žánrová miniatura, která dobře nastiňuje stav uvolněného vědomí, jež je za příznivých podmínek schopno vyvolat dávné bytosti a děje dřímající pod tenkou slupkou reality.

Karel Kouba



Filip Zawada
Omylem jsem rozšlápl černou kočku
 Přeložila Lucie Zakopalová
 Argon 2024, 138 s.

Málokdy se stane, aby vrcholový sportovec byl zároveň výjimečným umělcem. Zasluhou nakladatelství Argo a bezchybného překladu Lucie Zakopalové má nyní český čtenář možnost se s takovou výjimkou seznámit. Je jí mistr Polska v lukostřelbě a opakovaný nominant prestižních literárních cen Filip Zawada. Vyprávěčem jeho prózy Omylem jsem rozšlápl černou kočku je sirotek František, vyrůstající v ústavu spravovaném řádovými sestrami. Do textu jako by se promítala autorova afinita k českému prostředí, vystudoval totiž fotografii v Opavě a trénoval jej český mistr světa v lukostřelbě Tomáš Hanuš. Jeho próza nápadně připomíná knihu Bylo nás pět, v něčem ale i román Kloktat dehet: způsob dětského vnímání světa osciluje mezi optikou Poláčkova Petra Bajzy (i když svým sociálním zázemím má František blíž k Pepku Zilvarovi) a Topolova Ilji. V próze jsou na jedné straně vytržením z kontextu a nepochopením zesměšňovány fráze světa dospělých, který je vždy plný přetvářky a předstírání, na straně druhé je vypravěčův pohled na skutečnost přizemní až vulgární a prospěchářský, bez příkras, ideálů či nostalgie. Z takové kombinace pak mohou vzejít smutná moudra typu: „Všem nám bylo líto, že v životě je nutný kontrolovat, jestli je všechno, jak má být.“ Próza je nabitá klukovskými dobrodružstvími a černým humorem, otázkou však je, jestli se za tou pracně vyštukovanou fasádou nápodoby dětské řeči skrývá něco hlubšího. Něco, co by ve čtenáři ulpělo po tom jednom večeru, během něž zvládne Zawadovu prózu „zkonzumovat“.

Erik Gilk



Thomas Day, Olivier Ledroit
Wika
 Přeložil Richard Podaný
 Crew 2023, 228 s.

Opulentní obálka komiksu Wika naznačuje, že bude postavený především na výtvarné stránce. Rozmáchlou kresbu Oliviera Ledroita znají čeští čtenáři z trilogie Requiem: Upíří rytíř, se scénářem Thomase Daye se zase mohli setkat ve fantasy sérii Cesta meče. I Wiku, jejíž děj se odehrává v zemi elfů, můžeme zařadit do žánru fantasy. Postavy Oberona a Titanie nejspíš budou publiku povědomé – pocházejí totiž ze Shakespearova Snu noci svatojánské. Hlavní postavou je ale titulní hrdinka, dcera Titanie, dívka poněkud přehnaně ženských tvarů, které výtvarník neváhá zvýraznit, kdykoli to jde, třeba i tím, že ji obléká do těch nejtitěrnějších hadříků. Hlavního záporáka Oberona pohání žárlivost vůči Titanii, jež dala přednost jinému nápadníkovi, s nímž Wiku zplodila. Protagonistka mezitím postupně objevuje své dosud utajené schopnosti. Příběh se sice odehrává ve vilím světě, objevuje se tu ale mnoho technických artefaktů známých ze steampunku, například různé létající stroje, zbraně nebo vychytávky typu vrtulových přileb. Kniha se skládá ze tří příběhů, tedy původních alb, jež tvoří uzavřenou sérii. Lehce banální příběh o souboji dobra se zlem je především prostorem pro výtvarnou exhibici, která je vlastně docela zdařilá. Autoři často pracují s dvoustránkovou kompozicí a najdeme tu i rozkládací dvoustranu s vyobrazením jedné z bitev. Pravda, časem začne být těch ornamentů trochu moc – nejspíš se ale najde dost čtenářů, kteří si detailní propracování ilustrací budou užívat.

Jiří G. Růžička



Tereza Matějčková
Kdo tu mluvil o vítězství?
 Karolinum, Praha 2023, 280 s.

Nejspíš nebude náhoda, že poslední kniha, kterou filosofka Tereza Matějčková vydala předtím, než rezignovala na akademickou dráhu, se jmenuje Kdo tu mluvil o vítězství? a má podtitul Osm cvičení ve filosofické rezignaci. Rezignace, o níž se v knižní podobě habilitace mluví, podle autorky není „ani prohra, ani vítězství, ani aktivita, ani pasivita“, je to prostě odstup, který nám může umožnit lépe pochopit, kdo jsme. Tímto zpočátku nejasným polem nás provede sedm filosofů a jedna filosofka. Kromě Hegela, jemuž se Matějčková odborně věnovala už ve své diplomce a disertaci, jsou to Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard, Camus, Cioran, Agamben a Weilová, v některých ohledech vlastně samí filosofičtí outsideři. Výběr působí paradoxně i s ohledem na to, že „kniha stojí na hypotéze, že jsme spolu s náboženstvím a metafyzikou pozbyli smysl pro sebevztah, který lze vyjádřit jazykem, jež skýtají tradiční rámce“ – skoro všichni zmínění přitom filosoficky pracovali spíš na boření než utvrzování tradičních rámců. Každému je věnována jedna kapitola, takže kniha není ani tak monografií, jako sledem filosofických esejů na jedno téma. To na dotyčné sedí někdy více, někdy ovšem méně a občas nelze potlačit dojem, že rezignace pro danou postavu není tak důležité téma, jak by nás Matějčková chtěla přesvědčit. Její vlastní pojetí rezignace přitom nepřináší závěrečná kapitola, jak filosofka slibuje v úvodu, ale je rozeseto po celé knize v leckdy brilantních, jindy poněkud zkratkovitých postřezích.

Matěj Metelex



Případ Goldman
(Le Procès Goldman)
 Réžie Cédric Kahn, Francie 2023, 115 min.
 Premiéra v ČR 22. 2. 2024

Naštvanost je ústřední emocí otištěnou ve tváři hrdiny snímku rekonstruujícího jeden z nejostřeji sledovaných procesů ve Francii druhé poloviny 20. století. Levicový aktivista Pierre Goldman byl v roce 1975 podruhé souzen za několik přepadení a také za vraždu dvou lékařnic. Před soudem, jenž přezkoumával původní doživotní trest, se syn polských migrantů stal v podstatě lidovým hrdinou, a to především díky knize Temné vzpomínky polského Žida narozeného ve Francii, již napsal ve vězení. Naštvanost protagonisty pramení ze dvou věcí. Goldman od počátku procesu tvrdí, že se nemají posuzovat vachrlaté vzpomínky svědků a právníká divadélka, ale fakta. Tedy především to, že na rozdíl od předchozích přepadení to poslední, při němž došlo ke dvěma zabitím, nespáchal. Druhou příčinou jeho vzteku je přesvědčení, že společnost i policie je rasistická a antisemitská. Režisér Cédric Kahn prakticky neopouští soudní přelíčení. K procesu přistupuje v tempu, které odráží zjitřenou atmosféru, ale také jako nestranný dokumentarista. Mezi řádky se vynořují otázky po povaze tehdejší francouzské společnosti i obecnější úvahy nad podobou soudního systému, jenž má tendenci psychologizovat, zlehčovat nesrovnalosti ve výpovědích svědků a naopak zveličovat drobnosti z minulosti obžalovaného. Strohé politické drama stojí na zachycení uhrančivé osobnosti člověka, který nezastírá své morální poklesky, odmítá jednat takticky a prostě jen bojuje za pravdu – radikálně, ale bez patosu, jenž ve filmech obvykle provází soudní jednání.

Tomáš Stejskal



Jana Šturdíková
Dom
 Galerie Fotografic, Praha, 21. 2. – 30. 3. 2024

Funkcionalistický dům z roku 1936, který stojí v centru Bratislavy v Dunajské 7, není na první pohled ničím výjimečný, což platí i na pohled druhý nebo třetí, a přesto se stal objektem zájmu slovenské fotografky Jany Šturdíkové, která se věnovala focení jeho detailů celých deset let. Pečlivým pohledem zblízka zachycovala drobné situace nenápadně odrážející dějiny domu, jehož plány narysoval židovský architekt a který během války prošel arizací, později, po vyhnání Němců, znárodněním, pak restitucí a nakonec, docela nedávno, rekonstrukcí. Nejedná se o místo setkávání odboje ani o šlechtický palác, kde by se dělala velká rozhodnutí, přesto se do jeho stěn otiskly dějiny jak velké, tak ty malé, osobní. Šturdíková se systematicky soustředila na prvky, jež v roce 1936 byly ve všech patrech jednotné – zvonky, kliky od dveří, dlaždice, zásuvky, vypínače – a skládáním jejich detailů do vertikálně-horizontálních kompozic odhalovala specifika jednotlivých bytů napříč patry. Na výstavě v pražské galerii Fotografic vidíme, kde v Dunajské 7 zůstalo původní vybavení, kdo se o svůj byt nestará a nechává ho chátrat nebo kdy proběhla necitlivá rekonstrukce, která osobitost jednotlivých bytů zploštila na homogenní standard. Mezi jednotlivými snímky se neukrývá žádný tajný příběh – je to prostě dům, ve kterém autorka žila a který je výjimečný stejně tak jako ten, ve kterém žijete i vy. A právě proto

David Bláha



Tereza Verecká
Lyžák
 ČRo – Radio Junior, premiéra 12. 2. 2024

Zvyšující se kvalitu dramatických rozhlasových pořadů můžeme sledovat především v tvorbě pro dospělé, tentokrát se ale dramaturgie Českého rozhlasu rozhodla zainvestovat i do pořadu pro děti. Tedy pro děti starší deseti let, jak upozorňuje popiska pětidílné série Lyžák, nazývané – nejspíš z propagačních důvodů – „podcast“. Scenáristkou i režisérkou Lyžáku je Tereza Verecká, která se tvorbě pro děti věnuje kontinuálně. Hlavními taháky série jsou herci Jiří Lábus a Pavla Tomicová v roli správců horské chaty. Cháron a Krchová jsou bývalí učitelé, Cháron byl dokonce ředitelem základní školy Edisonova, v níž za normalizace prováděli výchovné experimenty s elektrickým proudem. Na horskou chatu přijíždí na lyžák školní třída a spolu s ní i dvě menší děti, které s sebou vzala jedna z učitelek. Právě ony, ponouknuty dvěma staršími žáky, vyvolají duchy lidí, kteří byli v chatě zavražděni. Stereofonní inscenace, již je doporučeno poslouchat se sluchátky, je chvílemi skutečně děsivá, a to i pro starší posluchače. Zároveň ale trpí scénaristickými neduhy. Třeba skrývání se dvou padouchů, kteří odmítají vyjet se zraněným chlapcem do nemocnice, aby nebyli poznáni, pod jen nepatrně obměněnými jmény zní dost neuvěřitelně. Nicméně psychopatické postavy jsou díky dobrému výběru interpretů skutečně strašidelné a v některých rysech i trochu směšné. Lyžák je nejen horor o vyvolávání duchů mrtvých, ale také o tom, že ještě v nedávné době vychovávat děti znamenalo především je zlomit.

Tereza Zubatá



Marhule
Odvrátená strana chleba
 Digital download 2023

„Robíme si, čo chceme, a ty choď do riti!“ Týmito slovami charakterizoval prístup slovenskej „antipunkovej“ kapely Marhule jej frontman Tomáš Billík (viz rozhovor v A2 č. 23/2023). Trojica mladých hudobníkov z Nitry v decembri minulého roka vydala album Odvrátená strana chleba, ktorý sa vymyká akýmkoľvek zaškatulkovaniám. Skupina teda neostala nič dlžná svojej povesti. Naopak. Po debutovej nahrávke Dno dien (2019) posunula svoju tvorbu k dospelejším textom (aj keď sa to na prvé počutie nemusí zdať) a hudobne prepracovanejším, žánrovo pestrejším skladbám, okrem punku čerpajúcim napríklad z electropopu či folku. Napriek zdanlivej nesúrodosti je aktuálny album koherentný v tematizácii toho, čo sa skrýva tam, kam mnohí zo svojej pozície nedokážu dohliadnuť – na druhej strane chleba. Hneď prvá skladba s názvom Ach ty sviňa je antikonzumeristickou punkovou alúziou na slovenskú ľudovú skladbu Sedemdesiat sukien mala. V texte Billík otvorene odsudzuje kapitalizmus, dôsledky globalizácie a vykorisťovanie pracovnej sily v rozvojových krajinách. Kriticky sa taktiež stavia k dosahom nespútaného konzumu na životné prostredie: „a deti budú plakať / že miesto snehuľiaka / holý chlap im stojí v záhrade“. Niekedy priamočiaro, no presne, inokedy s istou mierou obraznosti album osciluje okolo tém izolácie, imigrácie, vyrovnávania sa so svojou identitou či možnosti empatie v súčasnom svete. Pacifistickým spôsobom sa pozerá na vojnu na Ukrajine a reaguje taktiež na práva žien na Slovensku.

Miroslav Lukačovič

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND



© MONSTRKABARET FŘEDA BRUNOLDA 2024

A2 — DOBRĚ VYHOZENÉ PENÍZE!

Předplaťte si svůj oblíbený kulturní časopis!



roční předplatné – 1250 Kč / 26 čísel

zvýhodněné roční předplatné pro studenty,
seniory, ZTP nebo rodiče na mateřské
či rodičovské dovolené – 1049 Kč / 26 čísel

roční předplatné pro knihovny – 899 Kč / 26 čísel

půlroční předplatné – 699 Kč / 13 čísel

čtvrtletní předplatné – 329 Kč / 6 čísel

roční férové předplatné – 2124 Kč / 26 čísel

roční elektronické předplatné – 599 Kč / 26 čísel

Předplatné objednávejte na adrese distribuce@advojka.cz
Více informací najdete na www.advojka.cz

eskalátor

„Noc z 20. na 21. ledna jsem celé roky považovala za narozeniny (...) Jsem u konce převedení do slov toho, co se mi jeví jako totální lidská zkušenost se životem a smrtí, s časem, morálkou a zákazem, se zákonem, zkušenost od začátku do konce prožitá prostřednictvím těla,“ píše Annie Ernaux v próze Událost, jejíž český překlad vyšel koncem minulého roku. Vypovídá v ní o ilegálním, rizikovém potratu, který podstoupila v roce 1963, a je do důsledků konkrétní. Chce narušit mlčení s potraty spojené, a to nejen v kulisách Francie šedesátých let a tehdejšího reprodukčního bezpráví. Přiznává přitom svůj záměr i metodu, rekonstruuje a zároveň konstruuje, aby popsala svou zkušenost v kontextu tehdejší společnosti, a své rozhodnutí charakterizuje jednoznačně jako emancipační. Překvapilo mě proto tvrzení v nakladatelské anotaci na obálce knihy, podle něhož se spisovatelka „dotýká traumatu, které nikdy nepřekona-la“. Asi není třeba tuto formulaci příliš významňovat, na druhou stranu by byla chyba nevidět, že vzdálenost, která ji dělí od pohledu autorky, nemusí být dána jen náhodným neporozuměním či nedomyšleností, ale právě politikou reprodukčních práv. Psychologizující interpretace spojená s perspektivou traumatu totiž nahlíží na ženy jako na oběti a zneviditelňuje širší, sociální a politický rozměr nespravedlnosti, ale i možnost se s ní potýkat.

V Československu byly interrupce legalizovány v roce 1957, což ovšem neznamená, že by boj o reprodukční práva nepokračoval. Jak se ukazuje nejen v Polsku, ale i v Maďarsku nebo na Slovensku, jejich omezování úzce souvisí s třídou, a silně se tak dotýká těch nejsnáze zranitelných. I proto je třeba zdůraznit, že spojení interrupce s nepřekonatelným traumatem u Ernaux nenajdeme. Nepíše totiž o zranění způsobeném samotným potratem, ale o dopadu sociálních a politických podmínek, za nichž interrupci podstoupila. Její „totální lidská zkušenost“ zůstává současná.

Kristína Láníková

Od 1. ledna 2024 se na knihy vztahuje nulová sazba DPH. Z patosu doprovázejícího oznámení této změny na začátku loňského května však zůstalo pouze symbolické gesto, které má připomínat, že státu na knižním průmyslu záleží. Někteří nakladatelé knihy opravdu zlevnili (a samozřejmě na tuto skutečnost nezapomněli patřičně upozornit na sociálních sítích). K tomuto kroku ale mohli přistoupit jedině díky tomu, že honoráře pro autory a další profese, které se na výrobě daného titulu podílejí, zůstaly stejné jako dříve, tedy ostudně nízké. Jiní, především malí a střední nakladatelé, ceny ponechali stejné, čímž si vytvořili větší prostor pro to, aby svým spolupracovníkům mohli alespoň zčásti vynahradit pokles životní úrovně, způsobený třetí nejvyšší inflací od počátku samostatné České republiky. Dřívější desetiprocentní daň ovšem nikdy neležela pouze na nakladatelích,

ale i na distributorech, a proto se dlouho diskutovaná změna, vyjednaná zejména Svazem knihkupců a nakladatelů, navenek zásadním způsobem neprojevuje. Podstatným faktem je to, že u nás ročně vychází přes čtrnáct tisíc titulů (průměrná cena knihy na knihkupeckých pultech je zhruba tři sta korun). Při takovéto nadprodukci, již mají na svědomí hlavně velcí hráči, jako jsou Albatros Media, Euromedia Group či Grada Publishing, se z knížek stává konzumní zboží bez jakékoli přidané hodnoty, svou kvalitou i cenou srovnatelné třeba se sezónním oblečením z mezinárodních fast fashion řetězců. Zdražení knih, větší investice do veřejných a školních knihoven či zlevnění e-knih jsou nástroje, jimiž lze situaci částečně narovnat, ale bez zpomalení nesmyslného chrlení knižních titulů to nikdy výrazně lepší nebude. Literární svět musí zapomenout na sen o nekonečném růstu, uvědomit si limity knižního trhu a konečně vsadit na kvalitu, nikoli kvantitu své produkce.

Olga Pavlova

Odhodlal jsem se navštívit zemi bez železnice. Vzhledem k tomu, že dostat se do Andorry ze sousedního francouzského departementu je bez auta takřka nemožné, rozhodnu se jít kus pěšky a pak zkusit na horské silnici stopovat. Znuděné řidičstvo v bytelných vozech mě ignoruje, zastaví až dva protřelí chlapci z Toulouse. „Vypni si na mobilu data,“ říká mi jeden z nich, „jinak se nedoplatíš, není to EU.“ Hned za hraniční čarou začíná velký skiareál Pas de la Casa a přítomnost jeřábů naznačuje,

že se ještě rozroste. Místním autobusem se pak za pět eur posunu do hlavního města, tedy o slabých třicet kilometrů, které kvůli zácpám zabere skoro hodinu a půl. Byl by to krásný kout Pyrenejí, jen kdyby nebyl přeplněn sjezdovkami, pobočkami bank, wellnessem – a auty. Když konečně dorazím na autobusák, veškerá chuť zkoumat okolí už mě přešla. Je tu automat s cigaretami za tři a půl eura – to mi sice přijde vhod, ale proboha, proč je to levnější než pár kilometrů busem? Rozhořčeně píšu do španělského googlu „Andorra es una mierda“ (Andorra stojí za hovno). Nejzajímavějším výsledkem je tři roky starý článek o tom, jak do Andorrského knížectví uprostřed covidové pandemie přesídlil nejslavnější španělský youtuber El Rubius, aby nemusel platit skoro žádné daně. Což podle autora sloupku „není lidské právo, ale rozhodnutí na hovno“. Aspoň se Andoře nedá upřít, že podporuje používání katalánštiny, jazyka až devíti milionů lidí, který však nepatří mezi úřední jazyky Evropské unie. Dokonce nacházím video, kde se Rubius diví, že se bude muset učit katalánsky, ale hned nato čtu nedávnou zprávu, podle níž se na (bohaté) youtubery taková povinnost nevztahuje, zato třeba na (chudé) instalatéry ano... Andorra, Monako, San Marino, Lichtenštejnsko – několik variací na tutéž postfeudální frašku. Mikrostáty by teoreticky mohly být vůči těm větším subverzivní i v dobrem, ale spíš než alternativu představují jejich karikaturu. Pryč odtud! Příště přijedu, až zdáníte bohaté a z výtěžku si postavíte železnici.

Michal Špína